

Heft 139.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

GRUPPIERUNGSVERSUCHE IM BEREICHE DES ÄLTESTEN HOLZSCHNITTES

VON

WILHELM MOLSDORF

MIT 28 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 11 TAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1911

GRUPPIERUNGSVERSUCHE IM BEREICHE DES ÄLTESTEN HOLZSCHNITTES

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

139. HEFT

GRUPPIERUNGSVERSUCHE IM BEREICHE DES ÄLTESTEN HOLZSCHNITTES

VON

WILHELM MOLSDORF

MIT 28 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 11 TAFELN



STRASSBURG

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)

1911.


LIBRARY
AUG 8 1966
UNIVERSITY OF TORONTO

Inhalt.

Verzeichnis der besprochenen Holzschnitte.

(Die in Klammern beigesetzten Nummern beziehen sich auf Schreibers Manuel.)

Seite

Heilige.

Einleitung.

Bei aller Verschiedenheit der Meinungen über Alter und Heimat der frühesten Erzeugnisse des Holzschnittes hat sich doch immer mehr die Ansicht durchzusetzen vermocht, daß nur durch eine auf stilistischer Vergleichung beruhende Gruppierung der Blätter ein Einblick in den ersten Entwickelungsgang dieses Kunstzweiges gewonnen werden kann. Und es ist eine erfreuliche Tatsache, selbst bei Forschern, die in der Datierung und Lokalisierung der einzelnen Holzschnitte zum Teil recht getrennte Wege gehen, wenigstens eine Uebereinstimmung in der Anerkennung der Prinzipien für solche Gruppenbildungen beobachten zu können. Sowohl bei Bouchot wie Schreiber und Kristeller gehen die Versuche, durch Zusammenstellung gleichartiger Blätter die Phasen der Entwickelung klar zu legen, im großen und ganzen auf dieselben Grundlagen zurück, wenn auch die Schlußfolgerungen wesentlich verschiedene Ergebnisse zeigen.

So wird jetzt allgemein unter den Inkunabeln der Xylographie jene Gruppe von Bildern als die älteste angesehen, deren charakteristische Erscheinungen Kristeller[1] treffend dahin zusammengefaßt hat: runde und dabei doch zierliche Formen der sehr schlanken, biegsamen Körper; volle Gesichtstypen mit ge-

[1] Kupferstich u. Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin 1905, S. 25.

rader Nase und regelmäßigen, langsträhnigen Haaren; lange, sich weit rundende und am Ende Oesen oder Schleifen bildende, fließende Falten der Gewänder. Entsprechen in dieser Hinsicht die Darstellungen durchaus dem Stil besonders deutscher Skulpturen des 14. und des beginnenden 15. Jahrhunderts, so teilen sie mit den Gemälden dieser Zeit das Fehlen eines Hintergrundes. Der von den Figuren nicht ausgefüllte Raum ist meistens leer gelassen oder in vereinzelten Fällen mit Farbe gedeckt — ein billiger Ersatz für den Goldgrund der Miniaturen. Auch der Vergleich mit den Glasgemälden des ausgehenden Mittelalters drängt sich unwillkürlich auf im Hinblick auf die Schwerfälligkeit der Zeichnung, die sich lediglich an der Wiedergabe starker Umrißlinien sowie der unbedingt notwendigen Andeutung der Formengliederung genügen läßt unter Ausschluß der Schraffierung. Als Repräsentanten dieses Stiles sind dann von Kristeller eine Reihe Blätter namhaft gemacht, unter denen sich auch die ersten Arbeiten jenes Bilddruckers oder besser gesagt jener Bilddrucker wiederfinden, die Bouchot[1] mit Rücksicht auf die eigenartige, ösenförmige Behandlung der Gewandfalten als Erzeugnisse des „Maître aux boucles" zusammengefaßt hat.

Ein ähnliches Ergebnis bringt aber auch eine Vergleichung der von Bouchot[2] weiterhin aufgestellten Listen der an jene Primitiven sich unmittelbar anschließenden Bilddrucke mit den von Kristeller[3] als zweite Gruppe in der Entwickelungsgeschichte des Holzschnittes gekennzeichneten Blättern. Hier sind die Umrißlinien weniger kräftig gezogen, und bei der Innenzeichnung verschwindet die ösenförmige Gestalt der Falten, die zwar immer noch weich den Körper hinabgleiten, zuweilen aber doch schon ein etwas eckiges Aussehen zeigen. An Stelle starrer Monumentalität tritt größere Natürlichkeit und Lebendigkeit der

---

[1] Les 200 incunables xylograph. de la Bibliothèque Nationale. Paris 1903, S. 103 f.
[2] A. a. O., S. 143 f.
[3] A. a. O., S. 28 f.

Bewegungen. Zugleich sucht man durch Anwendung von Schraffierung den Figuren eine gewisse Modellierung zu verleihen und durch Schaffung eines Hintergrundes dem Bilde einen Abschluß zu geben.

Selbstverständlich kann in einer sich auf vier Jahrhunderte erstreckenden Darstellung der Geschichte des Kupferstiches und Holzschnittes, wie sie uns Kristeller bietet, der frühesten Periode der Xylographie auf Kosten der späteren keine bis ins Detail gehende Behandlung eingeräumt werden, und daher sind denn auch von Kristeller für eine Gruppierung der Inkunabeln des Holzschnittes nur die Grundlinien angedeutet worden ohne näheres Eingehen auf die Blätter im einzelnen. Bei Bouchot nimmt zwar gemäß der Beschränkung seiner Arbeit auf das 15. Jahrhundert die Besprechung der einzelnen Bilder einen breiten Raum ein, aber bei seiner leider nicht vorurteilsfreien Auffassung, die zeichnerischen Eigentümlichkeiten der Blätter als Ausfluß einer lediglich auf französischem Boden erwachsenen Stilrichtung anzusehen, tritt das für die Gruppierung wesentliche Moment, die Aufdeckung der Zusammenhänge unter den einzelnen Bildern, nur allzusehr in den Hintergrund.

Freilich kann man sich bei den Versuchen, die Erzeugnisse des Holzschnittes im 15. Jahrhundert bestimmten, wenn auch anonymen Formschneidern oder wenigstens Werkstätten zuzuweisen, nicht der Erkenntnis verschließen, daß es von vornherein ausgeschlossen ist, hier auch nur zu annähernd ähnlichen Resultaten zu gelangen, wie sie vornehmlich Lehrs[1] und Geisberg[2] auf dem verwandten Gebiete des Kupferstiches für die früheste Zeit gewonnen haben. Die Aussicht, daß in absehbarer Zeit die anonymen Stiche des 15. Jahrhunderts so gut wie restlos auf Gruppen von Stechern, denen man mindestens drei Blätter zu-

---

[1] Geschichte u. krit. Katalog des Kupferstichs im 15. Jhdt. Bd. 1. Wien 1908.

[2] Die Anfänge des deutsch. Kupferstiches u. der Meister E. S. Leipzig 1909.

schreiben kann, verteilt sein werden[1], besteht für die gleiche Periode des Holzschnittes nicht. Es liegt das eben in der Verschiedenheit der beiden Kunstzweige begründet. Der Kupferstich bietet sowohl in stilistischer wie technischer Hinsicht mehr Anhaltspunkte für eine Vergleichung seiner Erzeugnisse untereinander als der Holzschnitt, ganz abgesehen davon, daß sich auch sicherlich weit mehr Personen auf dem Gebiete der Xylographie versucht haben als auf dem des Kupferstiches. Trotz aller Handwerksmäßigkeit kommt eben doch in den Leistungen der ersten Kupferstecher noch eher eine gewisse künstlerische Individualität zum Ausdruck, und die reicher ausgeführte Innenzeichnung, vornehmlich die Verschiedenartigkeit der Schraffierung, bietet einer Beurteilung weit mehr als die knappe Ausdrucksweise des frühesten Holzschnittes. Diese Einsicht darf uns aber nicht verzichten lassen, auch bei den Inkunabeln der Xylographie nach festen Anhaltspunkten für eine Gruppierung zu suchen, und gerade die allerältesten Erzeugnisse scheinen hier einige Aussicht auf Erfolg zu bieten.

Als ein derartiger Versuch wollen die folgenden Ausführungen angesehen sein, und wenn dabei auf eine Auseinandersetzung mit Bouchots Ansichten hinsichtlich des Ursprungs der Blätter verzichtet wird, so darf ich das wohl damit begründen, daß ich bereits bei einer früheren Gelegenheit[2] die Unhaltbarkeit der von dem französischen Forscher angewandten Methode der Beweisführung erwiesen zu haben glaube.

---

1 Geisberg, a. a. O., S. 14.

2 Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des 15. Jhdts. Straßburg 1909.

I.

Der Formschneider der Darstellung Christi am Oelberge (Schr. 185).

Als besonders geeigneter Ausgangspunkt unserer Untersuchung empfiehlt sich durch eine Fülle eigenartigster Erscheinungen der in der Pariser Nationalbibliothek befindliche Holzschnitt mit der Darstellung Christi am Oelberge (Schr. 185 = Bouchot 9; s. Abb. auf Taf. 1). Bei einer über die in der Einleitung nur in großen Zügen gegebenen Charakteristik der hier vorliegenden Stilrichtung hinausgehenden Betrachtung des Bildes ist namentlich auf folgende Einzelheiten aufmerksam zu machen. Von dem aus langen Strähnen gebildeten Haupthaare fällt bei allen vier Personen ein Büschel auf die Mitte der Stirn; ebenso übereinstimmend ist, von dem bartlosen Johannes abgesehen, der kurz gehaltene Kinnbart in der Mitte geteilt. Die stark hervortretenden Backenknochen, und die Art, wie sich die kräftig geschwungenen Augenbrauen fast rechtwinklig an die Nasenlinien ansetzen, verleihen den Gesichtern ein eigenartiges Gepräge. Auch der durchweg sehr starke Hals darf als zeichnerische Eigentümlichkeit angesehen werden. Eine recht auffällige Disproportion der menschlichen Gestalt macht sich bei dem knieenden Christus bemerkbar, dessen Oberkörper im Verhältnis zu den unteren Extremitäten viel zu groß geraten ist. Die reichlich langen Aermel der Gewänder

schieben sich am Handgelenke zu einem Wulst zusammen, und der zu weite Halsausschnitt erzeugt eine regelmäßig in der gleichen Richtung verlaufende Falte, die bei dem im Hintergrunde sitzenden Jakobus besonders unförmlich ausgefallen ist. Der Faltenwurf zeigt vielfach recht phantastische Bildungen, so namentlich in den gabelförmigen Linien am rechten Ellenbogen und Knie Christi. Der Erdboden ist kahl, nur an zwei Stellen finden sich starkhalmige Grasbüschel; die buchtigen und dreilappigen Blätter der Bäume



Abb. 1. Geburt Christi (Schr. 65).

lassen auf die Wiedergabe von Eichen und vermutlich von Ahorn schließen. Der Hintergrund ist mit schwarzer Farbe ausgefüllt.

Zu den hier aufgeführten Eigentümlichkeiten bringen nun zunächst eine Reihe dem Münchener Kabinett gehöriger Holzschnitte ganz parallele Erscheinungen, so die Geburt Christi (Schr. 65) und der Christus am Kreuz mit Maria und Johannes (Schr. 389). Auf ersterem Bilde (s. Abb. 1), das zusammen mit einer Verkündigung (Schr. 51) auf einem Stock geschnitten ist[1], stellt sich die Maria geradezu als eine Wieder-

[1] Abb. bei Wilh. Schmidt: Druckdenkmale d. Holz- u. Metallschnittes. Nürnberg (1883), Taf. 21.

holung des Christus am Oelberge heraus, und zwar nicht nur in der Haltung des Körpers, auch der Wurf des Gewandes zeigt in der Faltengebung namentlich der unteren, rechten Partie eine sehr weitgehende Verwandtschaft; vor allem macht sich jedoch auch hier das ungleiche Verhältnis von Ober- zu Unterkörper bemerkbar. Das eingefallene Gesicht Josephs aber trägt unverkennbar die Züge des Petrus in der Szene am Oelberg, und die Biegung des rechten Armes ruft genau die drei gleichen charakteristischen Falten hervor, die sich auf dem Gewande des betenden Christus an derselben Stelle finden. Nicht minder interessant ist die Beobachtung, daß für den geflochtenen Korb, der dem Kinde als Wiege dient, die Einzäunung des Oelberggartens die Vorlage abgegeben hat.

Ebenso offenbare Beziehungen liegen zwischen der Darstellung Christi am Oelberge und dem Kruzifixus (Schr. 389, s. Taf. 2) vor. Kristeller[1] weist das Blatt zwar erst der zweiten Phase der Entwickelung des ältesten Holzschnittes zu, indessen kann die bereits von Bouchot[2] betonte Uebereinstimmung der Gesichtszüge Christi, dessen Oberkörper auch hier wieder viel zu lang geraten ist, ebenso wie die Beobachtung der bekannten Haartracht bei Johannes im Verein mit der Wiederkehr jener charakteristischen Falte am Halsausschnitte seines Gewandes ihre Erklärung nur in der Zurückführung der Bilder auf dieselbe Hand finden. Daß auch der zwischen den Figuren frei gebliebene Raum mit schwarzer Farbe ausgemalt ist, dürfte wohl ebenfalls zugunsten der Annahme des gleichen Ursprunges sprechen, vorausgesetzt, daß die Bemalung ursprünglich und nicht spätere Zutat ist.

In diesem Zusammenhange erscheint es am zweckmäßigsten gleich noch vier weitere Blätter des Münchener Kabinetts zu erwähnen, nämlich die zu einem Gruppenbilde vereinigten Heiligen

---

1 A. a. O., S. 29.
2 A. a. O., S. 140.

Johannes d. T., Johannes d. Ev., Sebastian und Antonius sowie zwei Darstellungen der h. Dorothea und ein Martyrium des h. Sebastian.

Der Holzschnitt mit den vier Heiligen[1] (Schr. 1771) bringt — von der gleichen Stilrichtung im allgemeinen abgesehen — in sämtlichen Köpfen eine Wiederholung jenes starkknochigen Typus, der uns schon bei den Jüngern Christi in der Oelbergsszene aufgefallen ist; dazu kommt noch die unverkennbare Verwandtschaft der Gesichter des Evangelisten Johannes und der Maria auf dem Verkündigungsbilde (Schr. 51, s. Abb. 2 u. 3).



Abb. 2. Kopf des Ev. Johannes aus der Gruppe der vier Heiligen (Schr. 1771).

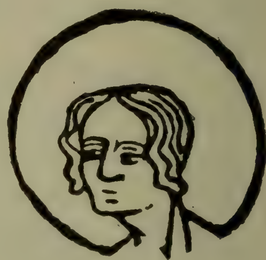


Abb. 3. Kopf der Maria aus der Verkündigung (Schr. 51).

Eine nicht minder sprechende Aehnlichkeit in den Zügen der leider nur fragmentarisch erhaltenen h. Dorothea[2] (Schr. 1394) und der Maria auf dem bereits erwähnten Holzschnitte der Geburt Christi (Schr. 65) stellt aber auch unter diesen beiden Blättern eine Verbindung her (s. Abb. 4 u. 5).

Bei dem anderen Bilde der h. Dorothea[3] (Schr. 1395),

---

[1] Abb. bei Hirth u. Muther: Meisterholzschnitte aus vier Jahrhdten. Münch. u. Leipz. 1893, Taf. 4.

[2] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Tafel 4 und Diederichs: Deutsches Leben, Jena 1908, Abb. 105. — Ueber den verfehlten Versuch Bouchots (a. a. O., S. 129 f.), die vorliegende und ähnliche Darstellungen der h. Dorothea ohne Christkind für Bilder der h. Opportuna auszugeben, vergl. des Verfassers oben angef. Schrift. S. 47 f.

[3] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 67 und bei Hirth u. Muther, a. a. O., Taf. 2.

das sie in Begleitung des Christkindes zeigt, wird zwar der Gesichtsausdruck der Heiligen durch die nachgezogenen Umrisse von Augen und Nase verschleiert, und dadurch die Vergleichung erschwert, aber die charakteristische Gewandfalte am Halse des Kindes verrät auch hier die Hand unseres Formschneiders (s. Abb. 6). Daneben sind die winzigen Oesenfalten am Gürtel der Dorothea und die Art, wie sich das Kleid eng um die Füße legt, Erscheinungen, die sich bei der Figur des Evangelisten Johannes auf dem vorher besprochenen Holzschnitte der vier Heiligen in ganz



Abb. 4. Kopf der h. Dorothea (Schr. 1394).



Abb. 5. Kopf der Maria aus der Geburt Christi (Schr. 65).

ähnlicher Weise wiederfinden. Schließlich sei auch noch auf die derbe Behandlung des Grases hingewiesen, die ganz an die stachligen Büschel im Oelberggarten erinnert.

Als Pendant zu der eben angeführten Dorothea wird allgemein der Holzschnitt des h. Sebastian[1] (Schr. 1677) ausgegeben, da sich beide ursprünglich auf den Innenflächen der Holzdeckel einer im Jahre 1410 geschriebenen und früher dem Kloster St. Zeno bei Reichenhall gehörigen Handschrift aufgeklebt

[1] Abb. bei W. Schmidt Taf. 82 und bei Hirth u. Muther Taf. 1.

fanden[1]. Jedenfalls liegt kein Grund vor, die Berechtigung dieser Annahme zu bestreiten, wenn auch das Blatt selbst, abgesehen von der den Primitiven der Xylographie überhaupt eigenen Behandlungsweise, in der Zeichnung so gut wie keine Momente enthält, die für eine Vergleichung mit den bisher besprochenen Bildern in Betracht kommen könnten. Immerhin lassen sich wenigstens zwei Punkte anführen, die zugunsten verwandter Beziehungen gedeutet werden dürfen. Einmal bietet der Aufbau der Szene auf einem Postamente eine ganz ähnliche Erscheinung wie die h. Do-

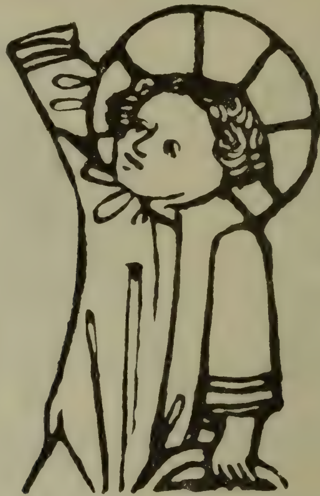


Abb. 6. Jesusknabe aus der Darstellung der h. Dorothea (Schr. 1395).

rothea (Schr. 1394), und zum andern ist die Durchbrechung der Einfassungslinien von Teilen der Zeichnung, wie dies im vorliegenden Falle durch das Kapitäl der Säule geschieht, eine Eigentümlichkeit, die das Blatt mit den vorher erwähnten Holzschnitten des Kruzifixus (Schr. 389) und der Verkündigung Mariae (Schr. 51) teilt; auf ersterem ragt der Kreuzestitel über die Umrahmung hinaus, auf letzterem die Taube und ein Teil des Gewandes der Maria.

[1] W. Schmidt: Interessante Formschnitte des 15. Jhdts., München 1886, Nr. 1. 2.



Abb. 7. Christus am Kreuz (Schr. 402).

Nach Lehrs: Holzschnitte im Kgl. Kupferstichkabinett zu Berlin. Berlin: Cassirer 1908, Taf. 1.

Für den weiteren Gang unserer Untersuchung gibt der oben erwähnte Christus am Kreuz (Schr. 389) noch einige Anknüpfungspunkte. So spricht zunächst die Wiederholung des Kopfes des Johannes auf einer dem Berliner Kupferstichkabinett gehörigen Kreuzigung (Schr. 402, s. Abb. 7) für Beziehungen dieser Darstellung zu unserem Formschneider, die sich auch noch in anderer Hinsicht bemerkbar machen. An dem Lendenschurze Christi auf dem Berliner Blatte findet sich nämlich eine höchst sonderbare Form der Faltengebung. Die Art, wie das Tuch von der linken Hüfte aus fast im rechten Winkel auf den Unterleib herunterfällt, ist nur im Reiche der Phantasie möglich, und trotzdem hat sie ihr Gegenstück auf dem Gewande der h. Dorothea mit dem Christkinde (Schr. 1395), wo der gleiche Bruch durch die Haltung der rechten Hand der Heiligen hervorgerufen wird. Uebrigens weist die Darstellung eine noch viel gröbere Verzeichnung auf in der Stellung des linken Fußes des Gekreuzigten, die geradezu eine Verrenkung voraussetzt.

Von dem Berliner Holzschnitt lassen sich zwei Kopien nachweisen, beide im Besitze des Münchener Kupferstichkabinetts. Bei dem einen der Blätter[1] ist Schreiber (Nr. 399) die Aehnlichkeit mit dem eben besprochenen Bilde zwar nicht entgangen, eine genaue Vergleichung aber ergibt, daß hier ein ungemein getreuer Nachschnitt vorliegt. Die geringen Abweichungen bei dem schleppenden Untergewande der Maria, und die Hinzufügung einer Falte an der rechten Seite des Mantels des Johannes auf dem Münchener Blatte entscheiden zwar nichts in der Frage nach der Priorität, aber der Umstand, daß der letztgenannte Holzschnitt die rechte Hand Christi verkehrt wiedergibt, und daß am Querarme des Kreuzes die Nägel fehlen, stempelt ihn mit Sicherheit zur Kopie. Uebrigens dürfte hier — soweit mir wenigstens bekannt — das älteste Beispiel eines rein mechanischen Nachschnittes vorliegen. Man kann sich die Treue der Kopie

---

[1] Abb. bei W. Schmidt: Druckdenkmale, Taf. 105.

doch wohl nur so erklären, daß ein Abdruck des Originales mit der Bildseite auf den Holzstock geklebt, und dann das Papier von der Rückseite aus durch Reiben soweit verdünnt wurde, bis die Zeichnung als Spiegelbild deutlich gesehen und nun einfach nachgeschnitten werden konnte [1].

Der andere Holzschnitt, bei dem der Berliner Kruzifixus entweder direkt oder indirekt durch Vermittelung der Münchener Kopie als Vorlage gedient hat, ist die bekannte Darstellung des Gekreuzigten ohne Maria und Johannes aber mit dem Tegernseer Wappen zu beiden Seiten des Kreuzes [2] (Schr. 932). Allerdings ist hier die Anlehnung weniger peinlich genau, wie denn überhaupt der Darstellung namentlich in der Maserung des Kreuzes, der Zeichnung der Ellenbogengelenke und der Seitenwunde Christi ein dem Originale fremder Zug zum Stilisieren eigen ist; aber genau die gleiche Anordnung des Faltenwurfes auf dem Lendenschurz und dieselbe gezwungene Stellung des linken Fußes des Gekreuzigten wie auf dem Berliner Blatte lassen an der Abhängigkeit keinen Zweifel aufkommen.

Nach dieser den beiden Kopien gewidmeten Betrachtung kehren wir noch einmal zu der auf Taf. 2 wiedergegebenen Kreuzigungsdarstellung (Schr. 389) zurück, um einen weiteren, für unsere Zwecke bedeutsamen Zug anzumerken. Ich denke dabei an die eigenartige Anordnung der Gewandschleppen. Sowohl bei der Maria, noch mehr aber beim Johannes ist der auf dem Boden sich ausbreitende Stoff in ein gekünsteltes System von Falten gebracht, dessen charakteristischste Form eine in ihren Bruchlinien als Rechteck auslaufende Drapierung bildet, die bei Maria nach vorn, bei Johannes nach hinten fällt. Bei dieser jedenfalls etwas gezwungenen Ausdrucksweise wird man unwillkürlich an eine ganz ähnliche Erscheinung auf zwei Heiligenbildern erinnert, die gleichfalls den Anspruch erheben dürfen, den ältesten

---

[1] Vergl. auch Kristeller, a. a. O., S. 85.
[2] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 44.

Erzeugnissen des Holzschnittes zugezählt zu werden; es sind dies ein im Besitze des Barons Edmund von Rothschild zu Paris befindlicher Wolfgang und ein der Pariser Nationalbibliothek gehöriger Erasmus. Auf ersterem Blatte (Schr. 1734, s. Taf. 3) zeigt die Faltengebung des nach beiden Seiten weithin schleppenden Gewandes des Heiligen in den Grundlinien eine so weit gehende Uebereinstimmung mit der Behandlung des Gewandes beim Jünger Johannes, wie sie nur aus einer Zurückführung der Bilder auf die gleiche Hand erklärlich erscheint. Bestärkt wird man noch in dieser Annahme dadurch, daß sich auch, wie Bouchot richtig beobachtet hat, in den Gesichtszügen des Heiligen eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Christus sowohl auf der Darstellung der Oelbergsszene wie auf der eben erwähnten Kreuzigung wiederspiegelt.

Das andere Heiligenbild (Schr. 1315, s. Taf. 4), das erst neuerdings von Schreiber[1] richtig als Erasmus gedeutet ist im Gegensatz zu Bouchots[2] unberechtigter Inanspruchnahme des Dargestellten für den h. Benignus von Dijon, zeigt sich in Ausdruck, Haltung und Kleidung dem h. Wolfgang so eng verwandt, daß man, abgesehen von den veränderten Attributen, auf beiden Blättern nur ein und dieselbe Person wiederfindet. Auch hier geht das schleppende Gewand des Heiligen nach rechts in die charakteristische, rechteckige Form über, wenn auch sonst der Faltenwurf weniger weit auslangt als beim h. Wolfgang. Von Interesse ist auch die bereits bei anderen Bildern gemachte Beobachtung einer Durchschneidung der Einfassungslinien durch Teile der Darstellung; bei beiden Heiligen ragen die Spitzen der Mitren über die obere Begrenzung der Blätter hinaus. Noch auffälliger aber erscheint eine gewisse Gedankenlosigkeit bei der Ausführung der Zeichnung, indem sich nämlich auf beiden Holzschnitten die Faltenlinien mehrfach in einem Zuge über ganz verschiedene

---

[1] Zeitschrift f. christl. Kunst, 21. Jg., S. 88.
[2] A. a. O., S. 126 f.

Teile der Kleidung fortsetzen, ein Fehler, der auch auf anderen Bildern unseres Formschneiders vorkommt, so bei der Kreuzigung (Schr. 389), der h. Dorothea (Schr. 1394) und dem h. Antonius auf dem Gruppenholzschnitte der vier Heiligen (Schr. 1771).

In allerengster Beziehung zu den bisher besprochenen Blättern stehen nun noch eine weitere Reihe von Bildern, die man aber auf Grund einer ihnen allen gemeinsamen zeichnerischen Eigentümlichkeit als eine Gruppe für sich ansehen darf. Allerdings bleibt die ganze Art der Auffassung wie der Formengebung und technischen Ausführung die gleiche, aber in der Behandlung des Faltenwurfes läßt sich ein kleiner Unterschied doch nicht verkennen, indem die Bruchlinien sich seltener am Ende zu Oesen schließen als offen verlaufen. Gleichwohl bin ich geneigt, auch diese Holzschnitte derselben Werkstatt zuzuweisen wie die früheren und die etwas veränderte Gestalt der Bruchlinien auf eine Weiterentwicklung der — wenn man so sagen darf — künstlerischen Anschauung unseres Formschneiders zurückzuführen, und das um so eher, da auch bereits das Gewand des Engels auf der Verkündigung Mariae (Schr. 51) in der Faltengebung außer den bekannten Oesen noch eine andere Bildung aufweist, wie wir sie erst in späterer Zeit zu sehen gewohnt sind, und die nicht gerade für ein starres Festhalten unseres Meisters an traditionellen Formen spricht. Immerhin hat mich aber die Rücksicht auf eine von der meinigen abweichende Ansicht, hier die Hand eines anderen, wenn auch eng verwandten, Bilddruckers zu erblicken, zu einer getrennten Behandlung dieser Blätter veranlaßt.

Die Untersuchung wird am zweckmäßigsten mit einer Betrachtung der Darstellung des T o d e s d e r M a r i a im Münchener Kabinette (Schr. 709, s. Abb. auf Tafel 5) einsetzen. Der Vorgang ist in einer Weise wiedergegeben, die den Uebergang der älteren Auffassung dieser Szene zur neueren sehr gut zur Anschauung bringt. Noch ist der Schwerpunkt auf das persönliche Verhältnis der Maria zu ihrem Sohne gelegt, der die Seele der Mutter in sein Reich aufnimmt, aber bereits machen sich doch

jene Zutaten bemerkbar, die den Vorgang allmählich ganz zur Sterbeszene einer gläubigen Katholikin umgewandelt haben[1]. In der Ausführung bringt das Blatt die nämlichen charakteristischen Erscheinungen wie die früher besprochenen. Die Gestalten sind vorwiegend schlank gezeichnet mit runden Köpfen, ziemlich steil abfallenden Schultern und etwas schwächlichen Armen; auch das Haar zeigt die bekannte strähnenartige Behandlung, vielfach mit einem auf die Stirne fallenden Büschel, und die langen, schweren Falten der Gewänder passen ganz zu dem monumentalen Charakter der Personen. Und doch macht sich ein gewisser Unterschied bemerkbar, insofern die Oesenform fast ganz zurücktritt, und die Bruchlinien entweder frei auslaufen oder eine Gestalt annehmen, die sich am treffendsten mit Haarnadeln vergleichen läßt. Neu ist zwar diese Bildung nicht, vereinzelt kommt sie z. B. auf dem mehrfach erwähnten Christus am Kreuz (Schr. 389) vor, aber eine so ausgesprochene Bevorzugung wie auf der Darstellung des Todes der Maria bleibt doch beachtenswert. Auch noch in einer anderen Beziehung erweckt die Gewandung unser Interesse. Daß der Stoff der Mäntel in reicher Fülle vorwärts wie rückwärts weithin über die Füße fällt, ist eine schon mehrfach gemachte Beobachtung, aber bei dem rechts im Vordergrunde stehenden Jünger, den Schmidt[2] irrtümlich für die Maria Magdalena ausgibt, nimmt die Schleppe doch eine über das gewohnte Maß erheblich hinausgehende Länge an.

Bleibt hier eine solche flatternde Zerlegung des Stoffes vereinzelt, so wird sie auf der Darstellung der Krönung Mariae (Schr. 729, s. Taf. 6), die wegen des gleichen Stiles, desselben Papieres und Formates als Pendant zum Tode der Maria zu gelten hat[3], geradezu zur Manier, und das wirkt um so unan-

[1] Die gegensätzlichen Anschauungen veranschaulicht wohl am deutlichsten eine Vergleichung der herrlichen Skulptur am Südportal des Straßburger Münsters (Skulpturenschatz, Nr. 171) mit dem Gemälde des Meisters des Todes der Maria (Bilderschatz, Nr. 16).

[2] Interessante Formschnitte, Nr. 4.

[3] Vergl. W. Schmidt: Interessante Formschnitte, Nr. 5.

genehmer, da das Bild sonst in Bezug auf Größe der Auffassung und strenge Geschlossenheit der Komposition unter den ältesten Holzschnitten kaum seines Gleichen hat. Je länger man das Blatt betrachtet, um so mehr fordert die Zeichnung zu einer Vergleichung mit mittelalterlichen Glasmalereien heraus; man beachte nur, wie bei der Knappheit der Ausdrucksweise, die nur durch schlichte Größe wirken will, die Konturen der einzelnen Teile der Darstellung ineinander übergehen, so z. B. bei der Berührung der Nimben von Gott Vater und Sohn durch die Flügel der beiden Engel und in der Anpassung der die Krone haltenden Hände an die Form des Heiligenscheines der Maria.

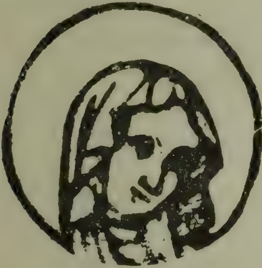


Abb. 8. Kopf der Maria aus der Darstellung Christi am Kreuz (Schr. 387).

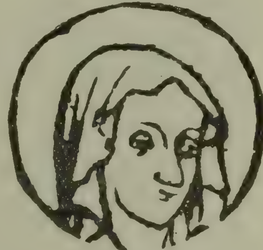


Abb. 9. Kopf der Maria aus der Darstellung ihres Todes (Schr. 709).

Der Tod der Maria bietet aber noch in mehrfacher Beziehung die Möglichkeit, den Spuren unseres Formschneiders nachzugehen. So zeigt zunächst auf einer ebenfalls dem Münchener Kabinette gehörigen Kreuzigung[1] (Schr. 387), die an statutarischer Ruhe dem bereits mehrfach erwähnten Kruzifixus der nämlichen Sammlung (Schr. 389) nicht nachsteht, das Gesicht der Mutter Christi genau dieselben Züge wie auf dem Sterbelager (s. Abb. 8 u. 9), und bei einem im Berliner Kabinette befindlichen Holzschnitte der Heiligen Barbara und Katharina[2] gehen

[1] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 99.

[2] Abb. bei Lehrs: Holzschnitte der 1. Hälfte des 15. Jhs im K. Kupferstichkab. zu Berlin. (7. Veröffentlichung der Graph. Gesellschaft.) Berl. 1908, Taf. 7.

die ungewöhnlich schmalschultrigen Gestalten gleichfalls auf den durch die Maria vertretenen Typus zurück.

Weiterhin legt die Häufung jener Haarnadeln ähnlichen Bruchlinien der Gewandung auf diesen Blättern einen Vergleich mit



Abb. 10. Der h. Wolfgang (Schr. 1733).

der in Brünn gefundenen Darstellung des h. Wolfgang (Schr. 1733, s. Abb. 10) nahe, desen Kasel die gleiche eigentümliche Behandlung aufweist, während sich der auf dem Boden aufliegende Stoff der Alba in ganz ähnlicher Weise in Streifen gliedert, wie auf dem Bilde der Krönung Mariae. Aber noch in einem anderen

Punkte besteht zwischen der Sterbeszene und dem h. Wolfgang eine Beziehung. Vor dem Lager der Maria findet sich eine fast die ganze Langseite des Bettes einnehmende Bank, deren rechte Seitenlehne von einer blattförmigen Schnitzerei bekrönt wird, die am oberen wie unteren Kopfe in eine Kreuzblume ausläuft, während die linke Lehne nur die zuletzt erwähnte Verzierung zeigt. Bei der sonst so schlichten Ausführung der Zeichnung fällt die Bevorzugung, die unser Formschneider der Bank durch eine reichere Ausstattung hat zuteil werden lassen, um so mehr auf. Eine ganz ähnliche Verzierung findet sich aber auch an dem Sessel, auf dem der h. Wolfgang thront; die Verkleidung des Untergestelles bringt eine Skulptur in genau derselben Blattform, und die vier Köpfe der Lehne werden gleichfalls aus Kreuzblumen gebildet. Man wird daher wohl nicht zu viel behaupten, wenn man diese Uebereinstimmung für mehr als eine bloße Zufälligkeit ausgibt. Besondere Erwähnung verdient noch das außerordentlich ansprechende Gesicht des Heiligen, das in seiner glücklichen Mischung von Hoheit und Milde ein würdiges Seitenstück bildet zum h. Sebastian (Schr. 1677) und zu dem Christus auf der Darstellung der Messe Gregors[1] (Schr. 1461), die man wohl nicht mit Unrecht unserer Gruppe von Holzschnitten wird zuzählen dürfen.

An dieser Stelle sei auch auf eine Eigentümlichkeit hingewiesen, die der h. Wolfgang mit einer Reihe anderer, schon früher erwähnten Blätter teilt, daß nämlich die Attribute mit verdeckten Händen getragen werden. Die Art, wie hier der h. Wolfgang die Kapelle in dem unter der Kleidung verborgenen Arme hält, ist die gleiche, wie die h. Dorothea (Schr. 1394) ihren Blumenkorb, und die h. Katharina (Lehrs, Nr. 7) ihr Rad präsentiert[2]. Der Grund der Erscheinung liegt doch wohl in der Absicht des Formschneiders, durch die auf solche Art er-

---

[1] Im Berliner Kupferstichkabinette, vergl. Lehrs, a. a. O., Taf. 3.
[2] Vergl. auch die erhobene Linke der Maria auf der Darstellung Christi am Kreuz (Schr. 387).

möglichte reichere Drapierung der Gewänder den Eindruck größerer Monumentalität zu erzielen.

Schließlich möchte ich der hier besprochenen Gruppe von Holzschnitten noch einen dem Berliner Kabinett gehörigen h. Christophorus[1] (Schr. 1352) einreihen. Leider liegt in dem Blatte ein etwas verunglückter Abdruck vor, und die vielfach verkleckten Linien der Zeichnung lassen kaum die Möglichkeit einer genauen Vergleichung zu; gleichwohl ist die Uebereinstimmung der Faltengebung bei dem Gewande des Riesen und dem des h. Wolfgang nicht zu übersehen, und diese weitgehende Verwandtschaft macht doch den gleichen Ursprung der Blätter höchst wahrscheinlich.

Was nun den Ort und die Zeit der Entstehung der bisher besprochenen Holzschnitte anlangt, so hat bereits Wilhelm Schmidt[2] in seiner eingehenden Würdigung der dem Münchener Kabinette aus unserer Gruppe gehörigen Blätter diese Frage auf das gründlichste behandelt, und ich kann mich den von ihm gewonnenen Ergebnissen nur anschließen. Ein urkundlicher Nachweis über die Heimat der Bilder ist freilich nicht erbracht und auch heute nicht zu erbringen, dafür aber eine Reihe von Wahrscheinlichkeitsgründen für die Herkunft der Blätter aus Bayern oder dem Salzburger Gebiet, gegen deren überzeugende Kraft sich nur ein durch Voreingenommenheit getrübtes Urteil verschließen kann. Indem ich somit für die Einzelheiten auf Schmidts Untersuchungen verweisen darf, begnüge ich mich hier noch kurz auf folgende Punkte aufmerksam zu machen.

Neben die gewichtige Tatsache, daß jene ehrwürdigen Blätter der Münchener Sammlung, die wir auf eine Hand zurückführen konnten, aus Handschriften der säkularisierten bayerischen Klöster stammen, stellt sich jetzt durch den Nachweis der Zugehörigkeit der beiden Bilder des h. Wolfgang (Schr. 1733 u. 1734) zu

---

[1] Abb. bei Lehrs, a. a. O., Taf. 5.

[2] Interessante Formschnitte; vergl. namentlich die Ausführungen zu Nr. 4.

unserer Gruppe von Holzschnitten ein weiteres, für die Frage der Provenienz beachtenswertes Moment, dessen Bedeutung in dem Gegenstande der Darstellung selbst liegt. Der h. Wolfgang war bekanntlich Bischof von Regensburg und Begründer der Benediktiner-Abtei Mondsee und genoß demgemäß in diesen Gegenden eine besondere Verehrung, die zu dem Schlusse berechtigt, auch in erster Linie hier die Entstehung seiner Bildnisse zu suchen. Daß der Formschnitt in den oberbayerischen bezw. salzburgischen Klöstern recht früh seine Ausübung fand, ist eine nahe liegende Annahme, die sich aus der Existenz einiger Denkmäler von beglaubigter Herkunft aus Tegernsee und Mondsee ergibt. Der Kruzifixus (Schr. 932) hat zwar, wie wir gesehen haben, ein älteres Vorbild (Schr. 402), aber sein Anspruch, mit zu den frühesten Erzeugnissen des Bilddruckes gerechnet zu werden, bleibt im Hinblick auf die ösenförmigen Falten doch bestehen, und die Anbringung des Tegernseer Wappens zu beiden Seiten des Kreuzes findet jedenfalls in der Deutung als Hinweis auf die Herkunft des Blattes ihre ungezwungenste Erklärung. Aus Mondsee dagegen sind Holzschnitte mit bestimmter Angabe der Provenienz erst aus den Jahren 1516 und 1520 erhalten[1]; aber der Umstand, daß sich hier bereits um die Mitte des 15. Jahrhunderts ein Mönch, dem Lehrs[2] den Namen des Meisters des h. Wolfgang beigelegt hat, auf dem Gebiete des Kupferstiches betätigte, spricht doch sehr dafür, daß man auch schon früher an dieser Stätte mit der Technik des Holzschnittes vertraut war.

Nicht ohne Bedeutung für unsere Frage ist ferner eine Darstellung der h. Dorothea im Berliner Kupferstichkabinette[3] (Schr. 1397). Das Blatt steht den Arbeiten unseres Formschneiders außerordentlich nahe und zeigt insbesondere eine auffallende Verwandtschaft mit dem gleichen Holzschnitte Schr. 1394, so daß es immerhin zweifelhaft sein mag, ob hier ein

[1] Vgl. Schreiber Nr. 1269 Anm.
[2] Geschichte des Kupferstiches. I, S. 273 f.
[3] Abb. bei Lehrs: Holzschnitte in Berlin, Taf. 4.

Original oder eine freie, gegenseitige Kopie des letztgenannten Bildes vorliegt. Doch dem sei wie ihm wolle, jedenfalls darf das Blatt ein hohes Alter für sich in Anspruch nehmen und auch Lehrs stimmt dem bei, wenn er es auch nicht zu den allerfrühesten Denkmälern der Berliner Sammlung rechnet. Interessant ist nun, daß die Heilige in einer Umrahmung steht, deren Ecken mit Schilden besetzt sind, von denen drei das bayerische, pfälzische und österreichische Wappen wiedergeben, während das vierte eine Verbindung der bayerischen Rauten mit dem österreichischen Bindenschild bringt[1]. In dieser Auswahl wird man doch wohl einen Hinweis auf den Ursprung des Blattes zu suchen haben, und die Verbindung von Bayern und Oesterreich zwingt geradezu an das Grenzgebiet der beiden Länder nach der territorialen Entwickelung des 15. Jahrhunderts zu denken.

Alle diese Momente sind geeignet, die bereits von Wilhelm Schmidt vorgebrachten Gründe für die Herkunft der Bilder aus Bayern oder dem salzburgischen Gebiete wesentlich zu unterstützen, wenn wir es auch als eine Beschränkung unserer Erkenntnis empfinden müssen, die Lokalisierung nicht auf einen bestimmten Ort begrenzen zu können.

Für die Ansetzung der Entstehungszeit geben wenigstens in vereinzelten Fällen die Datierungen der Handschriften als Fundstätten der Blätter einen Anhaltspunkt. Die Darstellungen der h. Dorothea (Schr. 1395) und des h. Sebastian (Schr. 1677) fanden sich als Spiegel auf die Holzdeckel eines 1410 geschriebenen Kodex des Klosters St. Zeno bei Reichenhall aufgeklebt, und da man annehmen muß, daß die Handschrift auch bald darauf gebunden wurde, so kann natürlich die Entstehung der beiden

[1] Dieselbe Einfassung findet sich allerdings in mehr oder weniger beschädigtem Zustande auch noch auf drei weiteren Holzschnitten, Schr. 700, 1466 u. 1681. Da diese Blätter in der Zeichnung einen wesentlich abweichenden Stil verraten, bleibt die Frage offen, ob der Formschneider der h. Dorothea späterhin eine andere Richtung einschlug, oder ob der Stock mit dem Rahmen seinen Besitzer wechselte.

Blätter nicht später fallen. Aehnlich verhält es sich mit dem h. Wolfgang (Schr. 1733), der den Einband eines 1435 der St. Jakobskirche zu Brünn vermachten Olmützer Missales schmückt[1].

Weisen uns somit diese Zahlen auf die Zeit des beginnenden 15. Jahrhunderts, so steht damit in Einklang, was die Zeichnung der Holzschnitte für eine Vergleichung mit gleichzeitigen Werken der großen Kunst bietet. Freilich darf dabei nicht übersehen werden, daß die Vorbedingungen für solche Gegenüberstellungen in beiden Fällen nicht ganz die gleichen sind, da der älteste Holzschnitt auf jede ins Detail gehende Ausführung verzichtet und bloß Umrißlinien kennt, die nur eine Beurteilung der Formengebung ganz im allgemeinen zulassen. Immerhin bietet die Bildung der menschlichen Gestalt, insbesondere die Haartracht und vor allem die Behandlung des Faltenwurfes einige greifbare Anknüpfungspunkte, und hiervon ausgehend hat bereits Wilhelm Schmidt auf eine Reihe paralleler Erscheinungen bei zeitlich bestimmten Werken der Malerei aufmerksam gemacht. So ist mit Recht auf die starke Verwandtschaft des Christus am Kreuz auf dem Bamberger Altar von 1429 im bayerischen National-Museum[2] mit dem Gekreuzigten der Holzschnittdarstellung Schr. 389 hingewiesen, ebenso wie für die ösenbildenden Falten und die strähnenförmige Behandlung des Haares auf die analogen Erscheinungen der Miniaturen einer 1428 zu Salzburg hergestellten Bibel[3]. Noch mehr will freilich die Vergleichung mit dem allerdings nicht datierten Pähler Altar des Bayerischen National-Museums zu München besagen (s. Abb. 11). Aber mag man nun das Werk der bayerischen oder salzburgischen Malerschule zuweisen, seine Entstehung wird allgemein um 1400 angesetzt.

---

[1] Näheres s. bei A. v. Wolfskron in Quellen u. Forschungen z. vaterl. Geschichte, Literatur u. Kunst. Wien 1849, S. 139 f.

[2] Abb. bei Voll, Braune u. Buchheit: Katalog der Gemälde des Bayer. Nat.-Mus. München 1908, Nr. 329 a.

[3] Photographiert von C. Teufel-München, Nr. 415—456 seines Kataloges.

Ganz wie bei unseren Bilddrucken ist hier die Wirkung rein linear bedingt, und ein Holzschnitt könnte sehr wohl das gleiche zum Ausdruck bringen. Von besonderem Interesse aber bleibt die Beobachtung genau des gleichen Grundschemas in der Behand-



Abb. 11. Mittelbild des Pähler Altars im Bayr. Nationalmuseum zu München.

lung der Gewänder, insofern sich ganz nach der Art unseres Formschneiders „von den eingehüllten Armen zwei steile Katarakte einer aufgenommenen Mantelfülle in kurzen Stufen herabstürzen, den Leib einrahmend, den die Kurven breiter Bäusche überziehen“[1].

---

[1] Otto Fischer: Altdeutsche Malerei in Salzburg. Leipz. 1908, S. 33 f.

Zu dem Typus der weiblichen Gestalten, wie er unseren Holzschnitten zugrunde liegt, findet sich ein lehrreiches Gegenstück in einer Miniatur der Madonna, die einem 1410 gleichfalls in Salzburg geschriebenen Liber apparitionum vel visionum B. Mariae ziert (s. Abb. 12)[1]. Auch auf dem Gebiete der Plastik fehlt es nicht an verwandten Beziehungen, ich verweise hierfür



Abb. 12. Madonna-Miniatur aus Cod. V 1. H. 154 der Salzburger Studienbibliothek.

auf den vierten Band der Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den Königl. Museen zu Berlin; ausdrücklich hervorheben möchte ich jedoch eine von Vöge[2] dem Nürnberger „Meister vom schönen Brunnen" (sog. Heldenmeister) zugeschriebene Sandsteinstatue eines Fürsten oder Heiligen von

---

1 Beschreib. Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich, hrsg. v. Fr. Wickhoff. Bd. 2. Leipz. 1905, Nr. 71.

2 Nr. 54 im 4. Bande des o. a. Werkes. (Berl. 1910).

einem Nürnberger Hause bei St. Sebald aus dem Ende des 14. oder Anfang des 15. Jahrhunderts, die in der Behandlung des Haares und Bartes die gleiche Frisur zeigt, wie sie uns beim h. Sebastian (Schr. 1677), dem h. Wolfgang in Brünn (Schr. 1733) und dem Christus auf der Darstellung der Messe Gregors (Schr. 1461) begegnet.

Vom Standpunkte der reinen Stilvergleichung aus wird man die Möglichkeit der Entstehung unserer Blätter noch am Ausgange des 14. Jahrhunderts zugeben müssen, nur bleibt zu bedenken, daß die Pflege der Kunst in den von der Welt abgeschlossenen Klöstern in ihrer Entwicklung den Städten gegenüber naturgemäß im Rückstande war. Ein treffendes Beispiel hierfür bieten die Kupferstiche des bereits erwähnten Meisters des h. Wolfgang aus dem Kloster Mondsee, die einen weitaus altertümlicheren Eindruck erwecken als z. B. die Arbeiten des Spielkartenmeisters [1]. Aus diesem Grunde scheint es mir geraten, die Entstehung unserer Holzschnitte eher den ersten Jahren des 15. Jahrhunderts zuzuweisen als dem Ausgange des vierzehnten.

---

[1] Vgl. Lehrs: Geschichte des Kupferstiches I, S. 274.

II.

Der Formschneider der Ruhe der h. Familie (Schr. 637).

Mag sich durch einen glücklichen Zufall der Einfluß der Zeit an dem Werke des Bilddruckers, dem unsere bisherige Betrachtung galt, weniger verderblich erwiesen haben, oder mag man das Erhaltene doch nur für einen spärlichen Rest einer ungewöhnlichen Produktivität ausgeben wollen, in jedem Falle bleibt die Zurückführung einer so erheblichen Zahl von Blättern auf eine Hand in der frühesten Periode des Bilddruckes eine seltene Erscheinung. In jener Gruppe von Holzschnitten, die wir nach Kristellers Vorgang als die älteste ansehen dürfen, läßt sich jedenfalls auf Grund des z. Z. bekannten Materials eine — was die Zahl anlangt — auch nicht annähernd vergleichbare Zusammenstellung wiederfinden, und erst in erheblichem Abstande können sich die sechs Blätter anreihen, in denen ich die Spuren eines und desselben Formschneiders verfolgen zu können glaube.

Ich knüpfe bei diesem Versuche an die reizvolle Darstellung der Ruhe der h. Familie (Schr. 637, s. Abb. auf Taf. 7) an. In stilistischer Hinsicht macht sich an dem Holzschnitte gegenüber den früher behandelten ein erheblicher Unterschied nicht bemerkbar. Der Typus der menschlichen Gestalt bleibt der gleiche schlanke mit den vollen, runden Gesichtern, die Haare zeigen die bekannte strähnenförmige Behandlung, und die Ge-

wänder fallen in weichen, abgerundeten Falten, die am Ende meist in Oesen auslaufen, nur sind die Linien im Schnitt durchweg etwas zarter ausgeführt. Und doch fällt schon bei einer



Abb. 13. Dreifaltigkeit (Schr. 736).

flüchtigen Betrachtung des Bildes etwas auf, was die Betätigung einer anderen Hand außer Zweifel stellt, ich meine die eigenartige Zeichnung der übermenschlichen Augen in Gestalt einer Ellipse, deren große Achse nicht horizontal, sondern vertikal liegt. Dazu tritt noch eine andere Erscheinung, nämlich die Art, wie die

Linie der Braue über dem rechten Auge bei Maria und Joseph in den Nasenrücken einschneidet. Da die gedachten Merkmale wenigstens teilweise allen vier Personen gemeinsam sind, haben wir es hier nicht mit einer Zufälligkeit zu tun, sondern mit einer vom Formschneider mit Bewußtsein gepflegten Eigentümlichkeit.

Die nämlichen charakteristischen Züge finden sich nun aber auch auf einem Holzschnitte der Dreifaltigkeit (Schr. 736, s. Abb. 13), in jener Auffassung, die zur Bezeichnung Gnadenstuhl geführt hat. Hier zeigt das Antlitz der beiden göttlichen Personen dieselbe ungewöhnlich große Bildung der Augen, wie denn auch wenigstens bei Gottvater die eine der Brauenlinien gleichfalls bis zum Nasenrücken vorspringt. Schon diese Kennzeichen reichen aus, um die Entstehung des Bildes aus derselben Werkstatt zu erweisen, es kommt aber noch ein anderes Moment hinzu, das uns die Zusammengehörigkeit der beiden Blätter weiterhin bestätigt, nämlich die gleiche Form der Bank, auf der sowohl Maria in der Darstellung der Ruhe der h. Familie wie Gottvater in dem Dreifaltigkeitsbilde sitzen. Man mag zwar einwenden, daß die Zeichnung eines so einfachen Sitzes stets ungefähr dasselbe Aussehen haben wird, wenn sich aber auf unseren beiden Holzschnitten die Bank jedesmal in sechs völlig übereinstimmenden Absätzen aufbaut, so darf das schwerlich als reiner Zufall angesehen werden.

Von dem Gesichtstypus des Joseph wie Gottvaters bringt eine im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg befindliche Darstellung des Todes Mariae[1] (Schr. 705) eine Reihe Wiederholungen. Zwar ist bei den Augen der Apostel jene der natürlichen Lage entgegengesetzte Stellung des Ovales vermieden, eine ungewöhnliche Größe bleibt ihnen aber nach wie vor. Insbesondere kommt in der Zeichnung des imposanten Kopfes des zu Häupten der Maria stehenden Jüngers Christi die allerengste

---

[1] Abb. bei A. Essenwein: Die Holzschnitte des 14. u. 15. Jhs im Germ. Museum. Nürnberg 1874, Taf. 1 und Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. 19, S. 241.

Verwandtschaft mit dem majestätischen Antlitze Gottvaters zum Ausdruck. Im übrigen bietet der Holzschnitt noch eine besonders interessante Erscheinung, indem hier, soweit mir bekannt, zum erstenmale der schüchterne Versuch einer Schraffierung auftaucht. Auf dem die Mutter Gottes einhüllenden Mantel finden sich nämlich unterhalb der Füße zwischen zwei senkrecht verlaufenden Falten fünf parallele, wagerechte Striche, die doch wohl nur in diesem Sinne gedeutet werden können.

Wir haben bereits früher die Beobachtung gemacht, daß der Zeichnung der menschlichen Gestalt bei einer von der stehenden Haltung abweichenden Stellung meist der Mangel eines richtigen Verhältnisses der einzelnen Körperteile zueinander anhaftet War es vordem namentlich die knieende Lage der Personen, die diesen Fehler verursachte, so führt bei dem jetzt in Rede stehenden Formschneider die Wiedergabe in sitzender Stellung zu der gleichen Disproportion, daß der Oberkörper im Vergleich zum Unterkörper viel zu lang erscheint. Die Gestalt der Maria auf dem Bilde der Ruhe der h. Familie hat trotz der sitzenden Haltung eine Länge, die allenfalls bei aufrechter Stellung gerechtfertigt wäre.

Noch auffälliger wirkt dieses Mißverhältnis bei einem im Berliner Kabinette befindlichen h. Hieronymus[1] (Schr. 1535), der seine Zugehörigkeit zu der hier behandelten Gruppe von Holzschnitten schon durch die unnatürlich großen, kreisrunden Augen verrät. Doch nicht nur das Gesicht des Heiligen hat diese Eigentümlichkeit, auch der Kopf des Löwen mit seinen ganz menschlichen Zügen zeigt das gleiche Augenpaar. Was unserem Blatte aber noch eine besondere Bedeutung verleiht, ist der Umstand, daß der Formschneider seiner Darstellung des Hieronymus einen Hintergrund gegeben hat.

---

[1] Abb. bei Lehrs, a. a. O., Taf. 9 und bei Lehrs: Führer durch die Ausstellung d. Kgl. Kupferstichkabinetts (Holzschnitte des 15. Jhs). Berlin 1908, Taf. 7.

Bei allen bisher betrachteten Holzschnitten war der Raum zwischen den einzelnen Personen entweder ganz leer gelassen, so daß die Figuren vielfach das Ansehen einer Gruppe nebeneinandergestellter Statuen haben, oder die freien Stellen wurden beim Kolorieren der Blätter zuweilen mit einer dicken Farbschicht bedeckt, die ein billiger Ersatz für den Goldgrund der Miniaturen abgeben sollte. Vereinzelt findet sich auch (wie bei der h. Dorothea mit dem Christkind (Schr. 1395) ein Rankenwerk, das die



Abb. 14. Felsen mit Baum aus der Darstellung des h. Hieronymus (Schr. 1535).



Abb. 15. Felsen mit Baum aus der Darstellung des h. Christophorus (Schr. 1355).

Leere ausfüllen muß. Beim Hieronymus aber ist zum erstenmale ein Stück Natur als Hintergrund gewählt. Freilich sieht man dem Versuche noch recht deutlich die Spuren der Unbeholfenheit an, die den Formschneider hinderte, den Anforderungen der neuen Aufgabe gerecht zu werden. Die Verbindung des Heiligen mit der ihn umgebenden Landschaft ist eine recht lockere, so daß die Komposition eigentlich in zwei Teile auseinander fällt. Die Natur selbst aber ist mit großer Naivität wiedergegeben; die Felsen gleichen eher nebeneinandergesetzten, oben glatt abgesägten Baumstümpfen als wirklichen Gesteinsmassen, und dem öden

Boden entwachsen dann noch kräftige Bäume von gleichfalls zweifelhaftem Aussehen (s. Abb. 14). Ziemlich naturgetreu ist dagegen der Adler wiedergegeben, der auf dem höchsten Felsen thront.

Aber gerade die Absonderlichkeiten der Zeichnung der Landschaft geben uns die Möglichkeit dem Formschneider noch ein weiteres Blatt, den h. Christophorus des Germanischen Nationalmuseums[1] (Schr. 1355) zuzuweisen. Hier bringt das allerdings mehr angedeutete als ausgeführte Ufer eine Wiederholung genau der gleichen ungewöhnlichen Felsenbildung mit den auf die glatte Oberfläche des Gesteins aufgesetzten Bäumen (s. Abb. 15).

Noch zu erwähnen bleibt, daß unser Bilddrucker von dem h. Hieronymus eine Wiederholung im Gegensinne (Schr. 1536) gefertigt hat, die allerdings als eine erheblich schwächere Leistung anzusehen ist[2]. Beziehungen dieses Blattes zur Darstellung der Ruhe der h. Familie hat bereits Schreiber vermutet, eine genauere Vergleichung der beiden in der Wiener Hofbibliothek befindlichen Originale bestätigte die Richtigkeit seiner Annahme. Abgesehen von der stilistischen Verwandtschaft zwingt das gleiche Format, das nämliche Kolorit und der Umstand, daß die Holzschnitte als Spiegel des Einbandes derselben Handschrift verwendet waren, dazu die beiden Bilder für Pendants auszugeben.

Hinsichtlich der Datierung der Blätter schließt schon die ganze Art der Ausführung, die im wesentlichen die gleiche ist, wie bei der vorher besprochenen Gruppe von Holzschnitten eine spätere Ansetzung als zu Beginn des 15. Jahrhunderts aus. Darin bestärkt uns auch die Zeitangabe der Entstehung jener Handschrift, aus der die Ruhe der h. Familie und der h. Hieronymus (Schr. 1536) stammen. Der Kodex 2800 (olim

---

[1] Abb. bei Essenwein, a. a. O., Taf. 3. — Anzeiger f. Kunde der deutschen Vorzeit. N. F. 19, S. 273. — H. Bouchot: Un ancêtre de la gravure sur bois. Paris 1902, S. 42.

[2] Eine spätere, sehr flüchtig gearbeitete Kopie ist auch Schr. 1546.

rec. 3045) der Wiener Hofbibliothek ist ein Sammelband, dessen ältestes Stück, die „Briefe der Väter über den h. Hieronymus, deutsch durch Johann Bischof von Olmütz“, 1410 datiert ist. Um diese Zeit muß die Handschrift aber auch gebunden sein und zwar mit einer beträchtlichen Anzahl von Lagen desselben leeren Papieres, das nur teilweise erst 1424 und danach beschrieben wurde[1]. Da nun die genannten beiden Holzschnitte einst die Innenseite der Einbanddeckel bedeckten, wird die Entstehung der Bilder spätestens um 1410 anzusetzen sein.

Als Heimat der Darstellung der Ruhe der h. Familie hat Bouchot[2] Mondsee ausgegeben in der Voraussetzung, daß die Handschrift, in der sich das Bild befand, aus diesem Kloster stammt. Letzteres beruht jedenfalls auf einem Irrtum. Die Provenienz des Kodex 2800 der Wiener Hofbibliothek ist leider nicht mehr festzustellen, keinesfalls aber gehört die Handschrift zu denen, die aus Mondsee nach Wien gelangt sind, da der Kodex, wie ich mich selbst überzeugt habe, nicht in dem Verzeichnis der Lunaelacensia mit aufgeführt ist.

Schreiber hat die Frage nach der Herkunft der hier besprochenen Holzschnitte in den überwiegenden Fällen offen gelassen. Nur beim Tode der Maria (Schr. 705) und dem h. Hieronymus (Schr. 1536) spricht er eine Vermutung aus; den Ursprung des ersteren Blattes sucht er in Oberdeutschland, vielleicht in Regensburg, den des letzteren in Steiermark oder in Salzburg. Bei der Ruhe der h. Familie hat er dagegen Bouchots Provenienzangabe ohne weiteres übernommen[3]. Ich möchte jedoch die Heimat unseres Formschneiders in einer anderen Gegend suchen, und zwar veranlaßt mich dazu ein höchst merkwürdiges Zusammentreffen. Einmal legt der Inhalt des ältesten Stückes

---

[1] Vergl. Hoffmann v. Fallersleben: Verzeichnis der altdeutschen Handschriften der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Leipz. 1841 S. 344.

[2] Incunables xylogr. S. 137f.

[3] Zeitschrift f. christl. Kunst. XXI, S. 87.

der Wiener Handschrift, in der sich einst die Holzschnitte der Ruhe der h. Familie und des h. Hieronymus (Schr. 1536) befanden, nämlich die von dem Olmützer Bischofe Johann VIII. (1351—64) ins Deutsche übertragenen Briefe der Väter über den h. Hieronymus, die Vermutung nahe, daß die Abschrift dieses Werkes in einem jenem Bistume nicht allzufern gelegenen Orte entstanden ist, und zum andern stammt die Dreifaltigkeitsdarstellung wiederum aus einem Olmützer Missale, das der St. Jakobskirche zu Brünn 1435 vermacht wurde. Wenn man hierin mehr als einen Zufall erblicken darf, wird man die Heimat unserer Blätter wohl in Mähren oder Böhmen zu suchen haben. Damit würde Passavants[1] Vermutung in Einklang stehen, der in dem Dreifaltigkeitsbilde Einflüsse der Schule Theodorichs von Prag erblickt.

[1] Peintre-graveur I, S. 28. Nr. 1.

III.

Der Formschneider des h. Christophorus mit der Jahreszahl 1423.

Aus dem Stadium jener schwerfälligen Behandlungsweise, die den ältesten Erzeugnissen des klösterlichen Bilddruckes meist den Charakter starrer Monumentalität verleiht, ist der Holzschnitt auf freierem Boden recht bald herausgetreten zur Entfaltung einer leichteren und lebendigeren Formensprache. Die Haltung der menschlichen Gestalt erscheint in der Folge ungezwungener und gewinnt an Natürlichkeit der Bewegungen. Die Kompositionen werden figurenreicher, und was das wesentlichste ist, die Personen werden nicht wie z. B. bei den früher erwähnten Bildern des Todes der Maria (Schr. 705 u. 709) steif nebeneinander hingestellt, man ist vielmehr bestrebt, durch Gliederung in einzelne Gruppen Leben in die Darstellung zu bringen. Die Schaffung eines Hintergrundes gehört nicht bloß zu den Ausnahmefällen, sondern vielfach gibt ein landschaftliches Motiv oder ein Stück Architektur dem Bilde seinen Abschluß. Auch der Faltenwurf nimmt eine leichtere Form an, und die Bruchlinien zeigen am Ende keine Oesen mehr sondern laufen frei aus. Daneben macht sich allerdings auf einer Reihe von Blättern schon eine etwas un-

natürliche Faltenbildung bemerkbar. deren Linien sich wie Zweige über die Gewänder ausbreiten.

Die Wandelung, die der Holzschnitt nach der angedeuteten Richtung hin in der zweiten Phase seiner Entwickelung durchgemacht hat, kommt besonders deutlich zum Ausdruck, wenn man den Blick von den bisher besprochenen Erzeugnissen der ältesten Periode des Bilddruckes auf zwei Darstellungen lenkt, die bereits Schreiber als Arbeiten eines und desselben Formschneiders ausgegeben hat, nämlich eine Geburt Christi[1] (Schr. 84, s. Taf. 8) und eine Anbetung der Könige (Schr. 98, s. Taf. 9), beide im Besitze der St. Gallener Stiftsbibliothek.

Auf jedem dieser Bilder spielt sich der Vorgang vor einer mit Stroh gedeckten Hütte ab in einer völlig gleichartigen Berglandschaft, die im Hintergrunde von Gebäuden überragt wird, deren Architektur genau dieselben Formen, insbesondere den söllerartigen Ausbau aufweist. Auch ist auf beiden Blättern mit der Hauptdarstellung derselbe Nebenvorgang, die Verkündigung der frohen Botschaft an die Hirten, verknüpft. Zu dieser Verwandtschaft der Komposition kommt dann noch eine weitgehende Uebereinstimmung in zeichnerischer Hinsicht. Das trifft abgesehen von der Wiederholung des gleichen Typus der Gestalten Josephs und Marias besonders für die Behandlung von Nebensächlichkeiten zu, aus denen aber gerade, da hier der Zufall weniger eine Rolle spielt, der Ursprung der Blätter aus der gleichen Werkstatt um so nachdrücklicher hervorgeht. So finden die ganz eigenartig gebildeten Augen bei den Pferden auf der Darstellung der Anbetung der h. drei Könige ihre genaue Wiederholung beim Ochsen und Esel der Geburt Christi, ebenso zeigt der Kreuznimbus des Christkindes beidemale die gleiche gewölbte Form, und die Gestalt des Hirten kann man auf einem der Bilder geradezu als Kopie nach dem anderen ansehen. Auch das

[1] Nach diesem Holzschnitte ist das bei Weigel u. Zestermann: Die Anfänge der Druckerkunst Bd. I, Nr. 17 abgebildete Blatt kopiert.

Streben, der Szenerie durch Raumvertiefung eine der Wirklichkeit entsprechende Wiedergabe widerfahren zu lassen, verdient auf beiden Blättern Beachtung, wenn auch der Erfolg ein recht ungleicher ist; denn bei der Zeichnung der mit Stroh gedeckten Hütte, in der Maria den Neugeborenen anbetet, ist der Formschneider den Gesetzen der Perspektive doch immer noch eher gerecht geworden als bei der Darstellung des aus den Schluchten heranziehenden Gefolges der Könige. Schließlich wird man auch die Uebereinstimmung in den Farben bei der Kolorierung der Bilder als Merkmal ihres gemeinsamen Ursprunges angeben dürfen.

Es kann nun aber nicht zweifelhaft sein, daß der Bilddrucker dieser beiden Blätter kein anderer ist als jener Formschneider, der den bekannten Holzschnitt des h. Christophorus mit der Jahreszahl 1423[1] (Schr. 1349) geschnitten hat. Zu dieser Annahme berechtigt uns in erster Linie die Beobachtung, daß als Hintergrund die nämliche Berglandschaft gewählt ist mit dem charakteristischen Abschluß eines frei in die Luft ragenden Plateaus. Ebenso bringt die Vegetation eine Reihe bereits bekannter Erscheinungen, wie das wenig naturgetreue Gras mit den starken auf eine Bogenlinie aufgesetzten Halmen. Diese sonderbaren Büschel sind dann ganz so wie auf der Darstellung der Geburt Christi zuweilen in entgegengesetzter Richtung zueinander recht gezwungen hingestellt. Ebenso zeigen die übrigen Gewächse auf beiden Bildern eine weitgehende Uebereinstimmung, dies gilt vornehmlich von einer recht charakteristischen, rautenförmige Blüten treibenden Pflanze, während der auf dem vorspringenden Plateau stehende Baum mit den herzförmigen Blättern an den besonders stark markierten Stengeln sein Gegenstück auf der Darstellung der h. drei Könige findet. Nicht zu übersehen ist auch eine gewisse Aehnlichkeit des Christophorus und des h. Jo-

---

[1] Gute Abb. bei E. Major: Holzschnitte des 15. Jhrhdts in der öffentlichen Kunstsammlung zu Basel. Straßb. 1908, Nr. 9.

seph wie des knieenden Königs auf der eben erwähnten Anbetung, die besonders in der gleichen Tracht des Haares und Bartes wie in dem ungewöhnlich stark hervorstehenden Kinne zum Ausdruck kommt. Bevor wir die Betrachtung dieser Holzschnitte beschließen, erfordert noch ein Punkt eine kurze Erwähnung. Bei allen drei Blättern kann man die Wahrnehmung machen, daß die Behandlung des Faltenwurfes keine einheitliche ist. Neben den leicht geschwungenen, einem ungezwungenen Wurf des Stoffes sich anpassenden Linien wie beim Rocke und Mantel des Christophorus oder dem Kleide der Maria auf der Darstellung der Geburt Christi finden sich namentlich bei den auf dem Boden aufliegenden Gewändern der Engel und des dem Christophorus leuchtenden Eremiten ziemlich scharfe Bruchformen; so gabeln sich die Faltenlinien häufig am Ende im spitzen Winkel und laufen auch nicht immer frei aus, sondern erhalten einen T-förmigen Abschluß. Eine in dieser Hinsicht besonders charakteristische Erscheinung bietet auf der Anbetung der Könige das Kleid der Maria, dessen Faltengebung ein so gekünsteltes System verästelter Linien zeigt, daß es schwer erklärlich bleibt, wie ein und derselbe Formschneider bei der Behandlung der Gewänder so getrennte Wege gehen konnte.

Aber gerade diesem Umstande haben wir es mit zu danken, wenn sich die Spuren der Tätigkeit unseres Bilddruckers noch weiter verfolgen lassen, denn die gleichen charakteristischen Bruchformen kehren auch auf einer ebenfalls der St. Gallener Stiftsbibliothek gehörigen h. Anna selbdritt[1] (Schr. 1194) wieder; auch hier breiten sich die Faltenlinien wie Ranken über das Kleid der Heiligen aus, und die T-förmigen Umbiegungen sind noch auffälliger. Allerdings gewährt die Darstellung sonst so gut wie keine Möglichkeit einer weiteren stilistischen Vergleichung, denn an Stelle der Landschaft ist dem Charakter des Vorwurfes entsprechend als Hintergrund ein Innenraum gewählt

---

[1] Abb. bei A. Fäh, a. a. O., Nr. 4.



Abb. 16. Kreuztragung, vereinigt mit einer Darstellung der h. Dorothea und des h. Alexius (Schr. 930).

mit Ausblicken ins Freie, die ein paar etwas genrehaft behandelte Züge aus dem Leben der Natur bieten. Aber auch so ist die in der gleichen, ungewöhnlich stark verästelten Faltengebung gefundene Beziehung zur Anbetung der h. drei Könige Beweis genug für die Zugehörigkeit der h. Anna selbdritt zu der bisher besprochenen Gruppe von Bildern, auch ohne daß man noch besonders auf den gleichfalls gewölbten Kreuznimbus des Christkindes und die Uebereinstimmung im Kolorit wie der Größe mit den beiden angeführten St. Gallener Blättern aufmerksam zu machen braucht.

Bei dieser Gelegenheit wird auch auf den mit der handschriftlichen Jahreszahl 1443 versehenen Holzschnitt des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg hinzuweisen sein, der eine Kreuztragung in Verbindung mit der h. Dorothea und dem h. Alexius (Schr. 930, s. Abb. 16) darstellt. Hier ist auf dem Bilde der h. Dorothea, jene gezwungene Gewandbehandlung geradezu zur Manier geworden, denn auf ihrem Kleide verteilt sich die Faltengebung im großen und ganzen auf zwei weitverzweigte Ruten, die man eher für Musterungen im Gewebe des Stoffes als für Bruchlinien ausgeben könnte. Eine ähnliche Beobachtung läßt sich auch bei dem Mantel des h. Alexius machen. Aber das sind nicht die einzigen Berührungspunkte, die zwischen diesem Blatte und einem Teile der früher erwähnten bestehen. Auf der die untere Hälfte des Stockes einnehmenden Kreuztragung zeigen die im Geschmacke der Zeit Philipps des Gütigen von Burgund (1419—67) gehaltenen Rüstungen der Kriegsleute eine recht weitgehende Uebereinstimmung mit denen des Gefolges der h. drei Könige. Ich verweise bloß auf den den Auszug zur Kreuzigung befehligenden Hauptmann, dessen Panzer mit den spitzen Schulterkacheln genau dieselbe Form zeigt, wie bei dem die Krone des anbetenden Königs haltenden Knappen. Auch die Vegetation bringt Erscheinungen, die uns bereits von der Darstellung der Geburt Christi her bekannt sind, so die starkhalmigen Grasbüschel und jene eigenartige Pflanze mit den rautenförmigen Blüten.

Eine noch auffallendere Uebereinstimmung in der Rüstung ergibt sich, wenn man die im Münchener Kupferstichkabinette befindliche Kreuzigung[1] (Schr. 471) vergleicht mit der Darstellung der h. drei Könige. Hier trägt der das Spruchband „vere filius dei erat iste" haltende Hauptmann einen Waffenrock, der gleichfalls mit jenen spitzen Schulterkacheln besetzt ist, und ebenso finden die vielfach recht phantastischen Formen der Kopfbedeckungen der Kriegsknechte ihr Gegenstück beim Gefolge der Könige. Davon abgesehen gibt sich die gleiche Urheberschaft der Blätter in einem wesentlicheren Stücke zu erkennen, insofern der Kopf der unmittelbar am Kreuzesstamme stehenden Maria



Abb. 17. Kopf der h. Anna (Schr. 1194).



Abb. 18. Kopf der Maria Magdalena aus der Kreuzigung (Schr. 471).

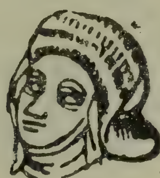


Abb. 19. Kopf eines Schutzflehenden aus der Darstellung des h. Antonius (Schr. 1215).

Magdalena eine genaue Wiederholung der h. Anna selbdritt (Schr. 1194, s. Abb. 17 u. 18) bietet, und zwar nicht nur in den Gesichtszügen sondern auch in der mit Spitzen besetzten Kopfhülle.

Als Pendant zu dieser Kreuzigung hat bereits Wilhelm Schmidt[2] den gleichfalls in der Münchener Sammlung befindlichen h. Antonius mit sieben Schutzflehenden[3] (Schr. 1215) festgestellt. Abgesehen von den rein äußerlichen Kennzeichen der gleichen Größe, des gleichen Papieres mit der Glocke als Wasserzeichen, erinnert auch in der Zeichnung manches an

[1] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 8.
[2] Interessante Formschnitte, Nr. 12.
[3] Abb. bei W. Schmidt: Druckdenkmale, Taf. 30.

die Art unseres Formschneiders; so zeigt das Antlitz des Heiligen mit dem stark vorstehenden Kinne die Züge des h. Christophorus, und in den Gesichtern seiner Verehrer, die alle den gleichen Ausdruck haben, spiegelt sich der bekannte Typus der h. Anna wieder (s. Abb. 17 u. 19). Auch dieses Bild bietet Gelegenheit, die recht verschiedene Ausführung des Faltenwurfes zu beobachten. Zu den leicht geschwungenen Bruchlinien beim Mantel des Heiligen wollen die eckigen, fast rechtwinklig sich gabelnden Falten auf dem Kleide der im Vordergrunde knieenden Kranken nicht recht stimmen.

Es ist bereits früher bei einigen Blättern auf die stereotype



Abb. 20. Kopf des Johannes aus der Darstellung der schmerzhaften Mutter (Schr. 1013).

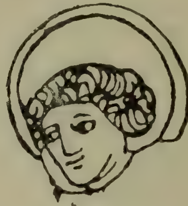


Abb. 21. Kopf des Johannes aus der Kreuzigung (Schr. 471).

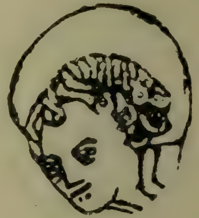


Abb. 22. Kopf des Engels Gabriel aus der Verkündigung (Schr. 35).

Behandlung des Hintergrundes aufmerksam gemacht worden; handelte es sich dabei um ein im wesentlichen sich gleichbleibendes Landschaftsbild, so kann man ein nicht minder beharrliches Zurückgreifen auf bestimmte Formen bei einer weiteren Gruppe von Holzschnitten unseres Formschneiders beobachten, bei denen als Abschluß ein Stück Architektur gewählt ist. Von den hierfür in Betracht kommenden Holzschnitten nenne ich an erster Stelle die von Schreiber unter Nr. 1013 aufgeführte Darstellung der Mater dolorosa (s. Taf. 10), da eine Vergleichung mit der oben angeführten Kreuzigung und dem h. Antonius in der mehrfachen Benutzung der gleichen Typen einen engen Zusammenhang mit diesen Blättern erkennen läßt. Zunächst trägt das Gesicht Christi in der Szene des Verrates, einer der Darstellungen

der fünf Schmerzen, die das Bild der Mutter Gottes umgeben, genau dieselben Züge wie auf der Kreuzigung, während die Mater dolorosa ganz der zum h. Antonius flehenden Frau gleicht. Auch der Johannes bei der Grablegung Christi ist derselbe wie unter dem Kreuze (s. Abb. 20 u. 21); ebenso erinnert der zwölfjährige Jesusknabe im Tempel stark an das Kind auf der Darstellung der h. Anna selbdritt, und wo ein Kreuznimbus erforderlich ist, zeigt er auch hier stets die gewölbte Form. Was an dem Blatte aber noch besondere Erwähnung verdient, ist, daß die Darstellungen der fünf Schmerzen der Maria, abgesehen vom Kruzifixus, durchgehends in eine gewölbte Halle verlegt sind, deren

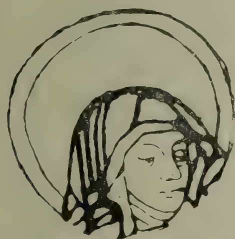


Abb. 23. Kopf der h. Ottilie (Schr. 1645).

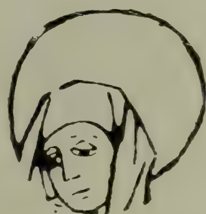


Abb. 24. Kopf der schmerzhaften Mutter (Schr. 1013).

äußere Begrenzung immer der gleiche spätgotische Spitzbogen bildet, während die hierdurch gewonnenen Eckfelder mit blattförmigen Verzierungen ausgefüllt sind. Bei der Darstellung Christi im Tempel und dem Gespräche des zwölfjährigen Jesus mit den Schriftgelehrten ist die Verlegung des Vorganges in einen Innenraum naturgemäß geboten; bei der Gefangennahme und der Grablegung Christi dagegen hat lediglich die Rücksichtnahme auf die Symmetrie die Wahl der Lokalität beeinflußt. Trotzdem die Architektur ziemlich flüchtig entworfen ist, muß man doch zugeben, daß unser Formschneider den Gesetzen der Perspektive leidlich gerecht geworden ist.

Auf die Verwandtschaft dieses Bildes mit der Darstellung der h. Ottilie, wie sie die Seele ihres Vaters aus dem Fegefeuer

befreit, hat bereits Schreiber (1645)[1] hingewiesen und mit Recht, denn die Heilige ist ihren Gesichtszügen wie ihrer Kleidung nach lediglich eine Wiederholung der Gestalt der schmerzensreichen Mutter Gottes (s. Abb. 23 u. 24). Dazu kommt die Verwendung ähnlicher Architekturformen, die dem Bilde wenigstens nach oben zu einen Rahmen geben, denn für mehr kann man die mit Krabben besetzten Rippen des Gewölbeausschnittes, dem jede Vorstellung der Tiefe mangelt, nicht ansehen. Die Eckfelder aber schmücken auch hier ganz ähnliche in Dreiecke gesetzte Blattornamente wie auf dem vorher besprochenen Holzschnitte[2].

In diesem Zusammenhange sind noch drei weitere Blätter zu erwähnen, bei denen Schreiber gleichfalls aus stilistischen Gründen gewisse Beziehungen zu den eben erwähnten Bildern vermutet, es sind dies eine Verkündigung (Nr. 35), eine Folge von sechzehn Vorgängen aus dem Leben Christi (Nr. 21) und eine Darstellung der Madonna mit den Heiligen Barbara und Katharina (Nr. 1150).

Bei der Verkündigung[3] (Schr. 35) ist besonders die Aehnlichkeit des Erzengels mit dem Johannes auf der Kreuzigung (Schr. 471) und der Grablegung (Schr. 1013) überraschend (s. Abb. 20—22), auch bietet der den Boden berührende Teil der Kleidung Gabriels und Marias wieder Gelegenheit jene schon mehrfach hervorgehobene merkwürdige, zweigförmige Faltengebung von neuem zu betrachten. Besonderes Interesse erweckt

---

[1] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 20.

[2] Die Darstellung des Wunders der h. Ottilie erinnert übrigens stark an das den gleichen Gegenstand behandelnde Gemälde Hans Holbeins d. Aelt. im Rudolphinum zu Prag. Da letzteres ganz erheblich jünger ist (c. 1508—10), so kann der Holzschnitt natürlich nicht als Kopie danach angesehen werden; eher schon könnte Holbein eine Anregung durch unseren Formschnitt erhalten haben, wenn man es nicht vorzieht, beide Darstellungen auf eine gemeinsame Grundlage zurückzuführen. (Zur Datierung des Holbeinschen Bildes und seiner Deutung vergl. G. Habich in den Monatsheften f. Kunstwiss., Bd. 1, S. 11 f.)

[3] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 11.

noch der kolossale aus zwei Türmen gebildete Betstuhl der Jungfrau und das stilisierte Flügelpaar des Engels.

Das letztgenannte Merkmal, das sich auch auf der gleichen Darstellung in dem Bilderzyklus zur Lebensgeschichte



Abb. 25. Madonna mit der h. Barbara und h. Katharina (Schr. 1150).

Christi[1] (Schr. 21) wiederfindet, stellt im Verein mit der charakteristischen, rankenartigen Anordnung der Bruchlinien bei den Gewändern die Zusammengehörigkeit der beiden Blätter außer

[1] Abb. ebenda, Taf. 9.

Zweifel, wenn auch sonst die sechzehn recht handwerksmäßig ausgeführten Bildchen nicht auf der Höhe der übrigen Arbeiten unseres Formschneiders stehen.

Auch bei der Madonna mit den beiden Heiligen Barbara und Katharina (Schr. 1150, s. Abb. 25) bringt der Faltenwurf auf dem Kleide der letzteren die nämliche Erscheinung, doch ist es hier vor allem wieder das starke Hervortreten der Architektur, worin sich die Hand unseres Formschneiders zu erkennen gibt. Aehnlich wie bei den Darstellungen der Schmerzen der Maria auf dem Bilde der Mater dolorosa (Schr. 1013) ist als Oertlichkeit eine Kapelle gewählt, in die der Einblick gleichfalls durch einen hochgotischen, mit Krabben besetzten Spitzbogen erschlossen wird, und wiederum sind die durch diesen Einschnitt sich ergebenden Eckfelder mit den bekannten Blattornamenten besetzt; nur ist die gesamte Gewölbekonstruktion viel mehr ausgearbeitet, und vor allem der Blick in die Tiefe erheblich erweitert. Beachtung verdient auch die geflochtene Haartracht der drei Personen, die ein Gegenstück bildet zu der Frisur der h. Dorothea auf dem Holzstocke der Kreuztragung (Schr. 930, s. Abb. 16).

Unter Benutzung genau der gleichen Grundformen der Kapelle hat dann unser Bilddrucker jenes reizende Tabernakel geschaffen, in dem der h. Antonius thront, auf beiden Seiten von je einem Schutzflehenden verehrt und von einem Dämon bedroht (Schr. 1218, s. Abb. auf Taf. 11). Das Blatt ist zweifellos von allen Arbeiten unseres Formschneiders die am sorgfältigsten ausgeführte, und der mit Pässen, Krabben, Kreuzblumen und Fialen reich verzierte und doch nicht überladene Baldachin, darf als die beste Leistung angesehen werden, die der Holzschnitt des 15. Jahrhunderts in der Wiedergabe von Architekturformen aufzuweisen hat. Interessant ist auch hier zu beobachten, wie bestimmte Gesichtstypen wieder und wieder auftauchen: der vom Antoniusfeuer heimgesuchte bärtige Kranke, mit dem breitgezogenen Munde, trägt ganz die Züge des Mannes, der auf der früher erwähnten gleichen Darstellung des Heiligen (Schr. 1215)

ein kleines Votivkreuz in der Hand hält. Noch besonders zu erwähnen ist die Ausschmückung der Deckenwölbungen des Tabernakels mitteist einer rautenförmigen, in schwarz und weiß wechselnden Täfelung, sowie die ganz ähnliche Ausführung des Fußbodenbelages, denn aus dieser dekorativen Behandlung spricht ein unverkennbarer Zusammenhang der Darstellung mit der bei Schreiber unter Nr. 25 angeführten Verkündigung[1]. Schon die ganze Anlage des Bildes und insbesondere die Gestalt der Maria erinnert stark an die früher erwähnte gleiche Darstellung (Schr. 35). Die Formen des mächtigen Betstuhles mit dem reich verzierten Baldachin, dessen Plafond eben jene rautenförmige Musterung zeigt, reden aber eine Sprache, die keinen Zweifel an dem Ursprung des Blattes aus der Werkstatt unseres Bilddruckers aufkommen läßt.

An dieser Stelle wird auch noch einer weiteren Verkündigung (Schr. 28) zu gedenken sein, die allgemein als Pendant zum h. Christophorus mit der Jahreszahl 1423 angesehen wird und sich jetzt gleichfalls in der Rylands Library zu Manchester befindet. Der Mangel einer zuverlässigen Reproduktion[2] legt allerdings bei der Beurteilung des Blattes eine gewisse Zurückhaltung auf, indessen kann man trotz aller Vorsicht doch soviel behaupten, daß sowohl die Faltengebung wie die liebevolle Behandlung des Interieurs ganz den Gewohnheiten unseres Bilddruckers entsprechen.

Schließlich darf man in diese Gruppe von Holzschnitten wohl auch noch jene Darstellung des h. Hieronymus[3] (Schr. 1534) hineinziehen, bei der das architektonische Beiwerk gleichfalls un-

---

[1] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 23.

[2] Auf Nachschnitt beruhende Wiedergaben des Bildes s. bei Th. F. Dibdin: Bibliographical Tour in France and Germany. 2. Ed. Vol. 1. Lond. 1829, S. 3; W. Y. Ottley: Inquiry conc. the Invention of Printing. Lond. 1863, S. 188 und W. A. Chatto and J. Jackson: Treatise on Wood-Engraving. 2. Ed. Lond. 1869, S. 50.

[3] Abb. bei W. Schmidt, a. a. O., Taf. 106.

gewöhnlich stark hervortritt und in seiner Ausführung namentlich des mit einer Kreuzblume bekrönten Aufbaues des Schreibpultes vielfach an den Betstuhl der Maria auf der Verkündigung (Schr. 25) und das Tabernakel des h. Antonius (Schr. 1218) anklingt, wenn auch sonst die Gestalt des Heiligen keine verwandten Beziehungen erkennen läßt.

Bei der Charakterisierung der Arbeiten unseres Formschneiders ist bisher ein Punkt ganz außer acht geblieben, der noch einer kurzen Erwähnung bedarf; es ist dies die gelegentlich sich findende Verwendung einer wenn auch nur spärlichen Schraffierung. Die weitaus überwiegende Zahl der hier angeführten Blätter entbehrt allerdings dieses zeichnerischen Ausdrucksmittels; eigentlich kann man nur bei der Ausführung der vier Bilder: des h. Christophorus mit der Jahreszahl 1423 (Schr. 1349) und der als Pendant dazu geltenden Verkündigung (Schr. 28) sowie der Geburt Christi (Schr. 84) und dem h. Antonius im Tabernakel (Schr. 1218) von Schraffierung reden, denn bei der Anbetung der h. drei Könige (Schr. 98) und dem h. Hieronymus (Schr. 1534) ist die Strichelung eine so vereinzelte, daß es erst eines genauen Hinsehens bedarf, um sie zu entdecken. Ein Anhaltspunkt für eine chronologische Ordnung der Bilder läßt sich — um dies gleich im voraus zu sagen — aus dieser verschiedenen Ausführungsweise der Holzschnitte nicht entnehmen, da von den beiden Blättern der Geburt Christi und der Anbetung der Könige, die unser Formschneider als Pendants zweifellos unmittelbar aufeinander folgen ließ, das erstere am Gewande der Maria und des Joseph Schraffierungen zeigt, die selbst einer flüchtigen Betrachtung nicht entgehen können, während auf der letztgenannten Darstellung nur am linken Aermel des anbetenden Königs ein paar Strichelchen aufzufinden sind. Auch stünde einer solchen Auffassung, die Bilder mit Schraffierung als die späteren Leistungen anzusetzen, die Beobachtung im Wege, daß der h. Hieronymus (Schr. 1534), der, mag man ihn nun als Arbeit unseres Formschneiders gelten lassen oder nicht, im Hinblick auf die ösen-

förmigen Falten des Gewandes wohl als ältestes Erzeugnis der hier behandelten Gruppe von Holzschnitten angesprochen werden darf, gleichwohl, wenn auch noch so geringe Spuren der Strichelung zeigt.

Eher noch könnte man daran denken, die Anwendung der Schraffierung in Zusammenhang zu bringen mit der größeren oder geringeren Sorgfalt der Ausführung, die sich an den einzelnen Blättern bemerkbar macht. Doch auch dieser Annahme widerspricht die Tatsache, daß bei den Darstellungen der Verkündigung (Schr. 25), der Kreuzigung (Schr. 471) wie des h. Antonius (Schr. 1215), die doch sonst eine recht sorgfältige Zeichnung erkennen lassen, auf die Strichelung gänzlich verzichtet ist.

Ich glaube man wird jenem Wechsel keine allzu große Bedeutung beilegen dürfen; vielmehr will es mir scheinen, als ob dabei weniger die Absicht als die Willkür des Formschneiders eine Rolle gespielt hat, ebenso wie bei seiner Behandlung der Gewandfalten, für die er, wie wir mehrfach gezeigt haben, sogar auf ein und derselben Darstellung zwei recht verschiedene Ausdrucksweisen gefunden hat.

Es erhebt sich nunmehr die Frage, ob und wie weit der gemeinsame Ursprung dieser Gruppe von Holzschnitten zu lokalisieren ist. Als Ausgangspunkt kommt dabei in Betracht, was etwa über das Geschick der einzelnen Blätter zu unserer Kenntnis gelangt ist. So gehören die drei in der St. Gallener Stiftsbibliothek befindlichen Bilder der Geburt Christi (Schr. 84), der Anbetung der h. drei Könige (Schr. 98) und der h. Anna selbdritt (Schr. 1194) mit zu jener Sammlung von Formschnitten, die laut eigenhändiger Eintragung der Stiftsbibliothekar Ildephons von Arx im Jahre 1824 durch Herausnehmen der Blätter aus den vom Pater Gallus Kemli geschriebenen oder beschriebenen Büchern zusammenstellte[1]. Auch heute noch läßt sich die Richtigkeit dieser Angabe insoweit erweisen, als sich auf mehreren Bildern,

[1] Vergl. A. Fäh, a. a. O., Einleitung.

darunter auch auf der h. Anna selbdritt, Erläuterungen von Kemlis Hand finden. Da Kemli nach seiner erhalten gebliebenen, kurzen Autobiographie bereits 1428 in das Kloster St. Gallen eintrat, und seine Tätigkeit als Schreiber auf Grund datierter Handschriften in die Jahre 1432 bis 1476 fällt, so darf man annehmen, daß sich der Uebergang der Holzschnitte aus der Werkstatt des Formschneiders nach St. Gallen ziemlich direkt vollzogen haben wird.

Auf ein diesem Kloster nicht allzufern gelegenes Territorium werden wir aber auch als älteste bekannte Provenienz verwiesen, wenn wir den Besitzwechsel des berühmten Christophorus mit der Jahreszahl 1423 rückwärts verfolgen, denn bekanntlich fand Heinecken das Blatt zusammen mit der Verkündigung Mariae (Schr. 28) in den Einbanddeckeln einer dem Karthäuserkloster Buxheim bei Memmingen gehörigen Handschrift vom Jahre 1417. Dem gleichen Kloster gehörten einstmals und zwar seit 1483 noch zwei weitere Holzschnitte unserer Gruppe an, die mit einer Darstellung der Heiligen Dorothea und Alexius kombinierte Kreuztragung (Schr. 930) und die schmerzensreiche Mutter Gottes (Schr. 1013). Die Geschichte der beiden Blätter läßt sich sogar noch einen Schritt weiter rückwärts verfolgen, als nämlich feststeht, daß die Bilder aus dem Besitze des Jakobus Matzenberger Bruders des Ordens vom h. Geist und Pfarrers der Kirche Unserer Lieben Frauen zu Memmingen nach Buxheim kamen. Es sind somit nicht weniger als sechs Blätter unseres Bilddruckers, bei denen die Spuren der Provenienz sich im oberrheinisch-schwäbischen Gebiete verlaufen, und was besondere Beachtung verdient, in allen Fällen reicht die Kenntnis über die Besitzverhältnisse bis ins 15. Jahrhundert zurück, also bis in die nächste Zeit der Entstehung überhaupt.

Damit ist freilich ein Beweis für den Ursprung der Bilder aus jener Gegend noch nicht erbracht, wohl aber geben uns die Provenienzermittelungen eine Direktive bei dem Versuche, die Arbeiten unseres Formschneiders auf Grund stilistischer Verwandt-

schaft mit gleichzeitigen Werken der großen Kunst in Beziehung zu bringen. Allerdings darf man nicht vergessen, daß sich solche Vergleichungen im Hinblick auf die z. T. recht handwerksmäßige Ausführung der Holzschnitte immer nur in sehr allgemeinen Bahnen werden bewegen können, doch liegen die Verhältnisse bei unserem Bilddrucker insofern nicht ungünstig, als eine Reihe seiner Leistungen ein recht individuelles Gepräge zeigt; ich denke dabei an die charakteristische Auffassung seiner Landschaften, vornehmlich aber an seine Bevorzugung der Architektur zur Verwendung als Hintergrund.

Nun hat aber die kunstgeschichtliche Forschung der letzten Jahrzehnte den Nachweis erbracht, daß Schwaben und und insbesondere die Gestade des Bodensees, also gerade jene Gegenden, auf die sich die Provenienz einer Reihe unserer Blätter zurückverfolgen ließ, für die Entwickelung der Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine ganz ungewöhnliche Bedeutung gehabt haben, deren Höhepunkt die Namen Lukas Moser, Hans Multscher und Konrad Witz kennzeichnen. Was den Gemälden dieser Seeschule ein ganz besonderes Interesse verleiht, ist die Beobachtung, daß hier schon vor jedem niederländischen Einflusse eine neue Kunst erwächst, deren Streben nach „Raumdarstellung, plastischer Modellierung und Wiedergabe der Schlagschatten“ oft mit Erfolg begleitet wird[1]. Insbesondere ist es die Zeichnung gewölbter Räume und Architekturstücke, an denen sich dieses Ringen nach dreidimensionaler Darstellung recht deutlich verfolgen läßt. Die gleichen Momente aber sind es auch, auf die wir als besondere Eigentümlichkeiten unseres Formschneiders zu wieder-

---

[1] Ueber diese Malerschule vergl. J. Gramm: Spätmittelalterl. Wandgemälde im Konstanzer Münster. Straßb. 1905; D. Burckhardt in der Festschrift z. 400. Jahrestage des ewigen Bundes zwischen Basel und den Eidgenossen, 1901 sowie im Jahrbuch d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, Bd. 27. Berlin 1906, S. 179 f. und vornehmlich M. Wingenroth und Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. v. Hachberg und die Malerei während des Konstanzer Konzils. Freiburg i. B. (1910), (Sep.-Abdr. aus Schauinsland, Jg. 35. 36).

holten Malen die Aufmerksamkeit gelenkt haben. Recht lehrreich nach dieser Richtung hin ist eine Vergleichung des Holzschnittes der Geburt Christi (Schr. 84) mit dem Gemälde der gleichen



Abb. 26. Geburt Christi. Altarflügel im Rosgartenmuseum zu Konstanz.

Nach M. Wingenroth u. Gröber: Die Grabkapelle Otto III. v. Hachberg. Freiburg i. B.: J. Bielefeld. Fig. 3.

Darstellung auf einem ehemaligen Altarflügel um die Wende des 14. Jahrhunderts, der sich jetzt im Konstanzer Rosgartenmuseum befindet. Die Wiedergabe der beiden Bilder (s. Taf. 8 und Abb. 26) zeigt nachdrücklicher als es Worte vermögen, wie sich

die beiderseitigen Kompositionen auf das allerengste berühren; doch noch wertvoller als die Feststellung der Uebereinstimmung in der künstlerischen Auffassung des Vorwurfes ist die Erkenntnis, wie hier Maler und Formschneider einig sind in dem Streben



Abb. 27. Der h. Augustin. Aus dem südl. Gemäldefries der Augustinerkirche in Konstanz.

Nach M. Wingenroth u. Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. v. Hachberg. Freiburg i. B.: J. Bielefeld. Fig. 8.

nach einer den Ansprüchen der Raumdarstellung gerecht werdenden Veranschaulichung der örtlichen Verhältnisse.

Nicht minder beachtenswerte Ergebnisse bringt eine Vergleichung jener Holzschnitte, auf denen die Architektur einen breiten Raum einnimmt, mit den Wandmalereien der Konstanzer Dreifaltigkeits- oder richtiger Augustinerkirche, wenn man dem

historischen Namen des Gotteshauses zu seinem Rechte verhelfen will, die ungefähr aus der Zeit des großen Konziles stammen. Auch hier überrascht das gleiche, z. T. mit gutem Erfolge durchgeführte Bemühen nach dreidimensionaler Gestaltung der hoch-



Abb. 28. Thronender Heiliger von der Langhauswestwand der Augustinerkirche in Konstanz.

Nach M. Wingenroth u. Gröber: Die Grabkapelle Ottos III. v. Hachberg. Freiburg i. B.: J. Bielefeld. Fig. 14.

gotischen, reichverzierten Baldachine nicht weniger wie die Wahl derselben Dekorationsmotive in der rautenförmigen Musterung der Deckenwölbungen und den dreiteiligen, viellappigen Blattornamenten der Zwickelfelder. Aus den Resten dieser kirchlichen Wandmalereien, deren genauere Kenntnis wir Wingenroth und Gröber zu verdanken haben, greife ich nur zwei Dar-

stellungen heraus als besonders beweiskräftige Zeugen für die Enge der Beziehungen, die die Arbeiten unseres Formschneiders mit den Leistungen jenes unbekannten Malers der Bodenseeschule verknüpfen. Die Wiedergabe des h. Augustinus vom südlichen Gemäldefries der Augustinerkirche (s. Abb. 27) bringt in ihrem oberen Teile eine interessante Parallele zur dekorativen Behandlungsweise unseres Bilddruckers, der, wie wir mehrfach gezeigt haben, gleichfalls mit Vorliebe seine Plafonds und Eckfelder mit rauten- und blätterförmigen Mustern zu belegen pflegt, während der unbekannte Heilige von der Langhauswestwand (s. Abb. 28) sein Tabernakel geradezu mit dem der Holzschnittdarstellung des h. Antonius (Schr. 1218) vertauschen könnte.

Auch auf dem Gebiete der Handschriftenillustration zeugt wenigstens ein Denkmal von der schon mehrfach gekennzeichneten Eigenart der Bodenseemalerei. Allerdings ist die Chronik des Konstanzer Konzils, die Ulrich Richental zwischen 1420 und 1430 zusammengestellt hat und mit Bildern versehen ließ, im Originale nicht mehr vorhanden, und keine der Abschriften geht über die Mitte des 15. Jahrhunderts zurück. Trotzdem lassen die Kopien höchst wertvolle Rückschlüsse auf den Bilderkreis der Urschrift zu, und Kautzsch[1] hat den Nachweis geliefert, daß die überraschende Erscheinung einer in gleicher Weise wie auf unseren Holzschnitten weit entwickelten Darstellung der Architektur vornehmlich in dem Kodex des Konstanzer Rosgartenmuseums etwa aus den Jahren 1455—65 auch bereits für die Urschrift vorausgesetzt werden darf.

Diese recht auffälligen Anklänge an die Malweise jener Schule in Verbindung mit dem, was wir vorher über die Provenienz einer Reihe von Blättern haben feststellen können, geben uns wohl das Recht, den Ursprung unserer Holzschnitte in der Nähe des Bodensees zu suchen. Und wenn wir noch den Versuch

[1] Die Handschriften von Ulrich Richentals Chronik des Konstanzer Konzils (Zeitschrift f. d. Geschichte des Oberrheins. N. F. Bd. 9, S. 443—496).

einer engeren Lokalisierung wagen, so geschieht es allerdings mit dem Bewußtsein, daß es sich dabei nur um Vermutungen handeln kann. Vornehmlich sind es zwei Städte, an die man als Ort der Wirksamkeit unseres Formschneiders denken wird — Konstanz und Basel. Daß ein Platz wie Konstanz ein besonders günstiges Feld für die Tätigkeit eines Bilddruckers abgeben konnte, bedarf kaum noch eines Beweises. Dank seiner Stellung als Bischofssitz und Hauptknotenpunkt des Handels war es namentlich seit dem 14. Jahrhundert zu einer ganz bedeutenden Blüte gelangt, die während der Jahre der Konzilstagung (1414—18) infolge des Zusammenflusses der hervorragendsten Vertreter der weltlichen wie geistlichen Macht, denen sich nicht minder namhafte Repräsentanten der Wissenschaft und Kunst anschlossen, noch eine kräftige Steigerung erfuhr. Aber was eben zum Ruhme von Konstanz gesagt ist, trifft in vieler Hinsicht auch auf Basel zu. Auch diese Stadt war schon im Mittelalter ein bedeutender Handelsplatz, und in ihren Mauern tagte gleichfalls eine berühmte Kirchenversammlung von 1431—48. Wenn man für Konstanz die enge Verwandtschaft der Holzschnitte mit den noch dort erhaltenen Denkmälern der großen Kunst geltend machen kann, so spricht für Basel der Umstand, daß wir hier nach Schreibers[1] neuesten Untersuchungen nicht nur einen der wichtigsten Verlagsorte sondern auch einen der hauptsächlichsten Stapelplätze für die Blockbuchliteratur des 15. Jahrhunderts zu suchen haben. Auch darf man darauf hinweisen, daß Basel vielleicht den Anspruch erheben darf, die Heimat wenn nicht des ältesten, so doch jedenfalls des zweitältesten Kupferstechers nämlich des Meisters der Spielkarten zu sein[2].

Unter diesen Umständen fällt es schwer, sich für die eine oder andere Stadt zu entscheiden, und ich möchte daher diese Frage lieber offen lassen und mich mit der allgemeinen Erkenntnis begnügen, daß unsere Holzschnitte ihre Entstehung jedenfalls einem

---

1 Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Straßb. 1909.
2 Vergl. Lehrs: Geschichte u. Katalog des Kupferstichs. I. S. 63 f.

dem Bodensee nahe gelegenen und von dem Geiste der hier gepflegten Kunstrichtung durchdrungenen Orte zu verdanken haben.

Nach allem, was wir bisher über den Ursprung dieser Gruppe von Bilddrucken gesagt haben, wird man annehmen, daß wir die Entstehungszeit der Blätter nicht allzu tief in das 15. Jahrhundert verlegen. Doch hierfür bedarf es noch der näheren Begründung. Zwei von den Bildern enthalten, wie bereits erwähnt, eine direkte Zeitangabe: der h. Christophorus (Schr. 1349) trägt am Schlusse eines die Schutzkraft des Heiligen preisenden Distichons die xylographische Jahreszahl 1423, während die mit der Darstellung der h. Dorothea und des h. Alexius zu einem Holzschnitte vereinigte Kreuztragung (Schr. 930) die handschriftliche Eintragung 1443 zeigt. Die Richtigkeit der erstgenannten Angabe ist bekanntlich vielfach in Zweifel gezogen worden im Hinblick auf die wenn auch nur vereinzelt vorkommende Schraffierung, gegen deren Verwendung in so früher Zeit man Bedenken erheben zu müssen glaubt. Freilich erscheinen die Versuche, dem Datum eine andere Deutung als die der Entstehungszeit beizulegen, nicht minder bedenklich; man hat z. B. an ein Versehen des Formschneiders beim Schnitt der Jahreszahl gedacht oder auch an die gedankenlose Uebernahme der Datierung einer älteren Vorlage. Ich unterlasse es hier noch einmal auf die unfruchtbare Streitfrage im einzelnen einzugehen, mir erscheint der Standpunkt, in der Jahreszahl die Zeit der Entstehung des Bildes zu erblicken, immer noch als der richtigste. Gewiß wird man der Schraffierung ihre Bedeutung für die Datierung der Blätter im allgemeinen nicht absprechen können, aber man darf doch auch nicht vergessen, daß Versuche nach dieser Richtung bereits bei einem anerkanntermaßen noch älteren Holzschnitte nämlich der Darstellung des Todes der Maria (Schr. 705) vorliegen, und daß unser Formschneider in der Anwendung dieses zeichnerischen Ausdrucksmittels selbst bei zweifellos gleichzeitig entstandenen Blättern recht geschwankt hat. Was dagegen die Jahreszahl 1443 anlangt, so kann sie wohl nur als Datum der Erwerbung des Bildes angesehen

werden, jedenfalls schließt die Zeitangabe den spätesten zulässigen Termin der Entstehung ein, und es geht nicht an, wenn Schreiber (Nr. 930) in seiner Datierung 1430—50 die Möglichkeit der Herstellung über das Jahr 1443 hinaus zuläßt.

Auch was man aus den Darstellungen der Holzschnitte selbst für die Zeit ihrer Entstehung herauslesen kann, spricht für die Ansetzung der Blätter noch vor der Mitte des 15. Jahrhunderts. Wir haben bereits mehrfach Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, daß die Behandlung der Gewandfalten bei unserem Formschneider durchaus kein einheitliches Gepräge zeigt. Die am Ende in Oesen umbiegenden Bruchlinien bleiben zwar auf die Darstellung des h. Hieronymus (Schr. 1534) beschränkt, aber sonst laufen mehrfach auf ein und demselben Bilde neben sanft geschwungenen, abgerundeten Falten auch andere einher, die in ihrer weitgehenden Verästelung die Gewänder wie mit Ranken bedecken. Nirgends aber kann man die Beobachtung machen, daß die Brüche eine so scharfe und knitterige Gestalt annehmen, wie wir sie z. B. auf den Gemälden eines Konrad Witz zu sehen gewohnt sind. Ich meine, diese Tatsachen sprechen doch wohl aufs deutlichste dafür, daß wir in den Arbeiten unseres Formschneiders Produkte noch der Uebergangszeit von der älteren Kunstrichtung zur neueren zu erblicken haben.

Nicht minder wichtig sind die Aufschlüsse, die uns eine Betrachtung der Kostüme liefert. Hierfür kommen vornehmlich die Holzschnitte der Anbetung der h. drei Könige (Schr. 98), der Kreuztragung (Schr. 930) und der Kreuzigung (Schr. 471) in Betracht. Was sich auf diesen Blättern insbesondere an den Rüstungen Charakteristisches findet, wie der tiefsitzende Gürtel, die langen Schöße der Waffenröcke und die aus Ringen gebildeten Halsbergen lassen sich eigentlich nur für die Zeit vor der Mitte des 15. Jahrhunderts belegen, das Gleiche gilt auch von der sich mehrfach zeigenden Zaddelung der Gewänder. Für den auf allen drei Bildern vorkommenden Panzer mit den spitzen Schulterkacheln liefert die Gefangennahme Christi des Meisters der Spiel-

karten eine interessante Parallele[1], desgleichen auch die Kreuztragung der Kupferstichpassion v. J. 1446[2]. Unter den Frauenkleidern steht namentlich das Gewand der Maria auf der Darstellung der Geburt Christi (Schr. 84) wie der Anbetung der Könige (Schr. 98), und nicht minder das der h. Dorothea (Schr. 930) noch ganz unter dem Einflusse der älteren Mode. Die Tracht bewegt sich hier noch genau in demselben Zuschnitte, der dem Kleide der Maria auf dem älteren Holzschnitte der Geburt Christi (Schr. 51) eigen ist.

Auf Grund dieser Erwägungen scheinen mir als Zeit der Entstehung dieser Gruppe von Holzschnitten vornehmlich die zwanziger bis vierziger Jahre des 15. Jahrhunderts in Frage zu kommen, und hiermit stehen auch die Datierungen Wilhelm Schmidts im Einklange, die er für den der Münchener Sammlung gehörigen Teil der Blätter vorgeschlagen hat, bis auf einige verschwindende Fälle, in denen die Mitte der fünfziger Jahre noch als spätester Termin zugelassen wird. Dagegen stimmen unsere Ansetzungen nicht ganz überein mit den in Schreibers Manuel sich findenden Datierungen. Nach unten zu beträgt die Differenz allerdings nur ein Dezennium, um das die Bilder von ihm später datiert werden, die obere Grenze hingegen wird fast durchweg um zwei Jahrzehnte herabgesetzt. Denn abgesehen von den Darstellungen der Verkündigung Mariae (Schr. 35), des h. Hieronymus (Schr. 1534) und der Kreuztragung (Schr. 930), für die die Möglichkeit einer Entstehung schon um 1430 offen gelassen wird, glaubt der bewährte Kenner des ältesten Holzschnittes keinem der Blätter ein über das Jahr 1440 zurückgehendes Alter einräumen zu können.

Gewiß ist ohne weiteres zuzugeben, daß, wenn man von der Betrachtung jener ehrwürdigen Denkmäler des Bilddruckes, die

---

1 Abb. bei Lehrs: Geschichte u. krit. Katalog d. Kupferstichs. I, Taf. 1.

2 Abb. ebenda Taf. 15. Nr. 39.

sich um den Christus am Oelberg (Schr. 185) gruppieren, seine Blicke auf die zuletzt behandelten Holzschnitte lenkt, der Eindruck erweckt wird, als lägen hier Generationen dazwischen. Aber es bleibt doch zu bedenken, daß wir es das eine mal mit den Erzeugnissen einer von der Welt abgeschlossenen klösterlichen Kunstübung zu tun haben, während im anderen Falle die Arbeiten eines Formschneiders vorliegen, dessen Wirksamkeit sich an einem Orte vollzog, dem auch in künstlerischer Hinsicht die Bedeutung eines vorgeschobenen Zentrums zukam.

TAFELN



Christus am Oelberge (Schr. 185).

Nach W. L. Schreiber: Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle. T. VI. Berlin: Albert Cohn 1893. Pl. 3



Christus am Kreuz (Schr. 389).



Der h. Wolfgang (Schr. 1734).



Der h. Erasmus (Schr. 1315).



Tod Mariae (Schr. 709).



Krönung Mariae (Schr. 729).



Ruhe der h. Familie (Schr. 637).

Nach W. L. Schreiber's Manuel. T. VI. Berlin: Albert Cohn 1893. Pl. 4.



Geburt Christi (Schr. 81).

Nach Ad. Fäh: Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Straßburg, 1906, Nr. 2.



Anbetung der h. drei Könige (Schr. 98).

Nach A. Fäh: Frühdrucke aus der Stiftsbibliothek in St. Gallen. Straßburg, 1906, Nr. 3.



Schmerzhafte Mutter (Schr. 1013).



Der h. Antonius (Schr. 1218).

„Studien zur Deutschen Kunstgeschichte"

(Erscheinen seit 1894).

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
2. **Meyer-Altona, Ernst,** Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die älteren Skulpturen bis 1789. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5 —
6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen auf 49 Lichtdrucktafeln. 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 33 Autotypieen. (Vergriffen). 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 3 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468—1531. Mit 39 Abbildungen. (Vergriffen). 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln. 6 —
26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8 —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4 —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke. Mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei im 16. Jahrh. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 36 Tafeln. 35. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. **Schmerber, H.,** Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 14 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —
38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —

39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt, sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 29 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —
43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 4°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)
45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Textabbildungen. 20. —
46. **Schubert-Soldern, F. von,** Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —
50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 5 Abbildungen im Texte, 29 Tafeln in Strichätzung und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —
53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —
54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —
55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —
57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50
58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —
59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —
60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —
61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —
62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50
63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —
64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —
65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —
66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1446). Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —
67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —
68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fahnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —
70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50
71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —
72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —
73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 6 Tafeln. 3. —
74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 2. —
75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —
76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —
77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —
78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —
79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —
80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —
82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt. Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln 14. —
83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —
84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —
85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung. 7.
86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanschen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6.
87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. i Text. 2.
88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher i Zeitalter des Barocks. 2.
89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6.
90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für d deutsche Frührenaissance. Mit 25 Tafeln. 10.
91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —
92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —
93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 3? Tafeln. 10. —
94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —
95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. Mit 40 Autotypien. 8. —
96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50
97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —
98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —
99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —
100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. 10. —
101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —
102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 11. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —
103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —
104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —
105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50
106. **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —
107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —
108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —
109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatz zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Lichtdrucken nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —
110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —
111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8.
112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayerischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —
113. **Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktafeln. 8. —
114. **Molsdorf, Wilhelm,** Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Mit 10 Abb. im Text und 15 Tafeln. 7.
115. **Büchler, Karl,** Das Römerbad Badenweiler. Eine erläuternde Studie. Mit Plan in Lithographie und 24 Abb. 3. —
116. **Hinrichs, Walther Th.,** Carl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister. 1733—1808. Mit 32 Tafeln. 8. —
117. **Frölicher, Elsa,** Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 27 Tafeln. 8. —
118. **Wallerstein, Victor,** Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine stilkritische Studie. Mit 20 Tafeln. 8. —
119. **Killermann, Seb.,** A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Mit 22 Tafeln. 10. —
120. **Humann, Georg,** Zur Geschichte der karolingischen Baukunst. Mit 34 Figuren. 4. 50

121. **Grill, Erich,** Der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin d. Aelt. und seine Schule. Mit 13 Tafeln. 4. 50

122. **Fortlage, Arnold,** Anton de Peters. Ein kölnischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Mit 33 Tafeln. 6. —

123. **Müller, Franz L.,** Die Aesthetik Albrecht Dürers. 2. 50

124. **May, Ernst von,** Hans Blum von Lohr am Main. Ein Bautheoretiker der deutschen Renaissance. Mit 2 Abbildungen. 3. —

125. **Marignan, A.,** Étude sur le manuscrit de l'Hortus deliciarum. 3. 50

126. **Naumann, Hans,** Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltnis (gedruckt zu Speier bei Peter Drach). Mit einer Einleitung über ihre Vorgeschichte. Mit 274 Zinkätzungen. 20. —

127. **Eckardt, Anton,** Die Baukunst in Salzburg während des XVII. Jahrhunderts. Mit 10 Abbildungen im Text und 20 Tafeln. 8. —

128. **Scheuber, Jos.,** Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz. Mit 11 Tafeln. 6. —

129. **Demmler, Theodor,** Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im XVI. Jahrhundert. Mit 30 Lichtdrucktafeln. 14. —

130. **Beth, Ignaz,** Die Baumzeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Landschaftsdarstellung. Mit 112 Abb. von Baumtypen. 12. —

131. **Maier, August Richard,** Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Seine Werke am Oberrhein und in Oesterreich. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 6. —

132. **Geisberg, Max,** Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart. Mit 49 Tafeln in Lichtdruck und 1 Abbildung im Text. 16. —

133. **Lübbecke, Fried,** Die gotische Kölner Plastik. Mit 44 Lichtdrucktafeln 12. —

134. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham, Nachträge zu dem kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 6 Lichtdrucktafeln. 6. —

135. **Pauli, Gustav,** Barthel Beham, ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 6. —

136. **Heitz, Paul,** Die Straßburger Madonna des Meisters E. S. Eine Handzeichnung in einem Kopialbuche des Straßburger Stadtarchivs. Mit 5 Tafeln. 2. —
(Von diesem Werke ist auch eine nur in 125 Ex. gedruckte numerierte Luxusausgabe zum Preise von M. 6. — gebd. erschienen.)

137. **Albert, Peter P.,** Der Meister E. S., sein Name, seine Heimat und sein Ende. Funde und Vermutungen. Mit 20 Abbildungen auf 16 Tafeln. 8. —

138. **Secker, Hans Friedrich,** Die frühen Bauformen der Gotik in Schwaben. Insbesondere ihr Zusammenhang mit Details aus der Straßburger Münster-Bauhütte. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. 50

139. **Molsdorf, Wilhelm,** Gruppierungsversuche im Bereiche des ältesten Holzschnittes. Mit 28 Abbildungen im Text und 11 Tafeln.

140. **Killermann, Seb.,** Die Miniaturen im Gebetbuche Albrechts V. von Bayern (1574). Ein Beitrag zur Geschichte der Insekten- und Pflanzenkunde. Mit 29 Tafeln.

Unter der Presse:

Ochenkowski, Henryk, Die Selbstbildnisse von Albrecht Dürer.

Frankl, Paul, Die Glasmalerei des 15. Jahrhunderts in Bayern und Schwaben. Mit zahlreichen Abbildungen.

Vischer, Erwin, Die Schloß- (Stifts-) Kirche zum heiligen Michael in Pforzheim.

Weitere Hefte in Vorbereitung. — Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Christus am Kreuz

Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des XV. Jahrhunderts.

Herausgegeben von PAUL HEITZ

Mit Einleitung von W. L. SCHREIBER.

51 Abbildungen, davon 31 handkoloriert, Preis Mk. 150.—

Bestellung nimmt jede Buchhandlung entgegen.

«Ein in jeder Hinsicht musterhaftes Werk. Mit welcher Korrektheit bei der Reproduktion verfahren wurde, bringt die Durchnahme der einzelnen Tafeln zum Bewußtsein, die vollständig den Eindruck alter Drucke machen, zumal die durch Handkolorierung, also ganz nach dem Vorbilde der alten Vorlagen bemalten Exemplare. Der Dank an die Herausgeber darf in den wärmsten Worten seinen Ausdruck finden!»

Zeitschrift für christliche Kunst.

